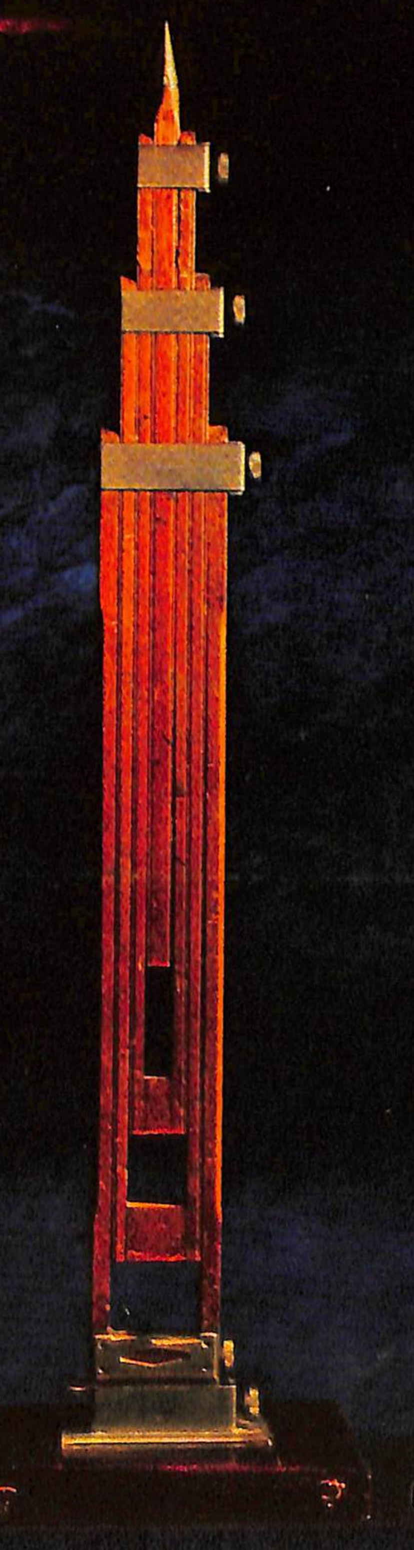
Tarifa Postal Reducida 331

REVISTA

DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA EN AMERICA LATINA



NUMERO 8 — VOLUMEN 2 — 1982

Arte y arquitectura con funcionalidad!

EDIFICIO

NOVA TEMPO

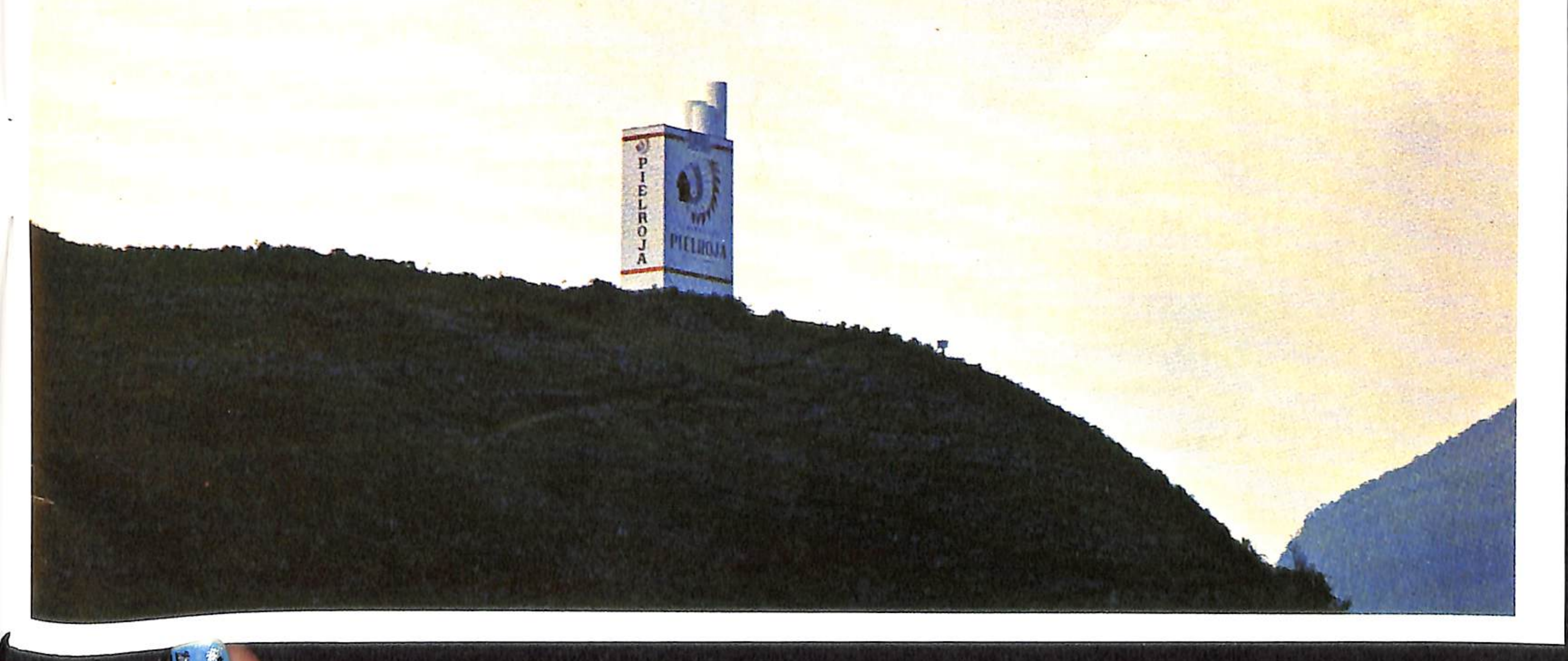
MEDELLIN



mercurio

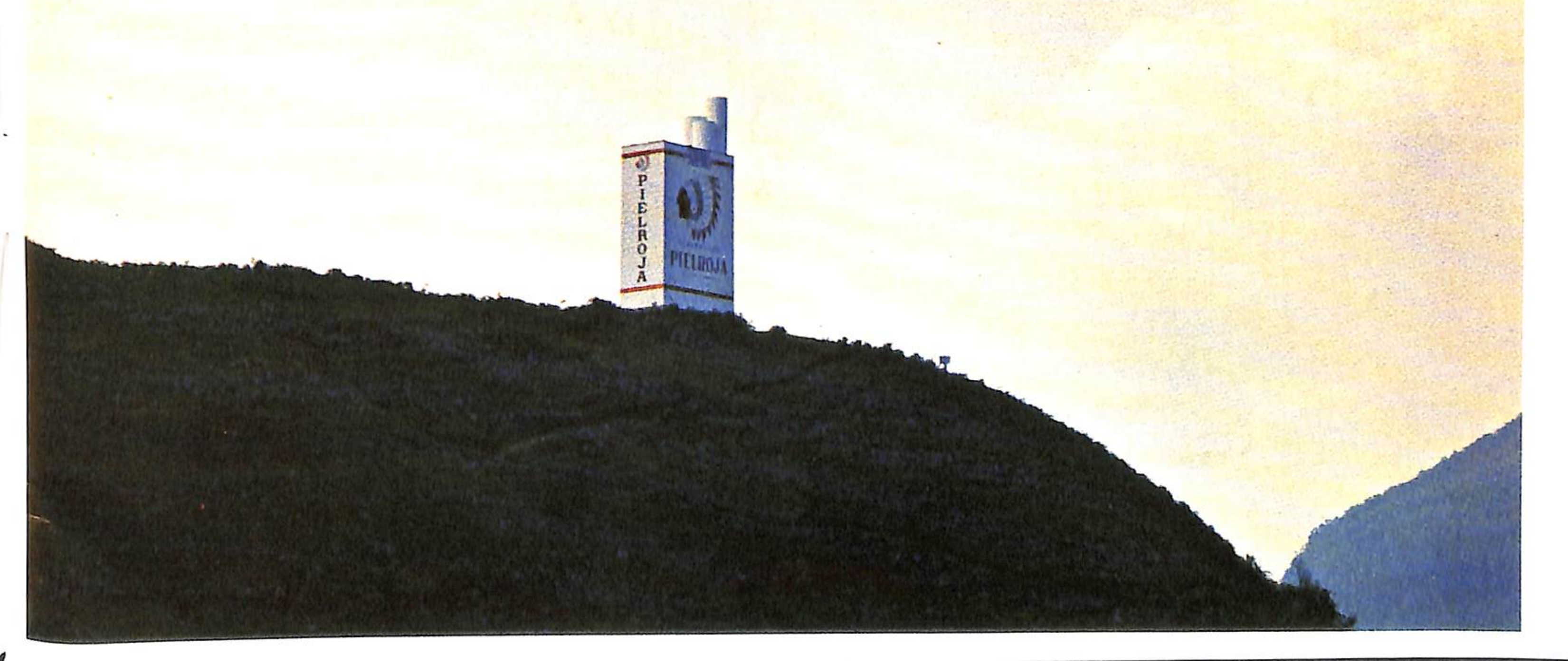


Cía. Colombiana de Tabaco S.A.

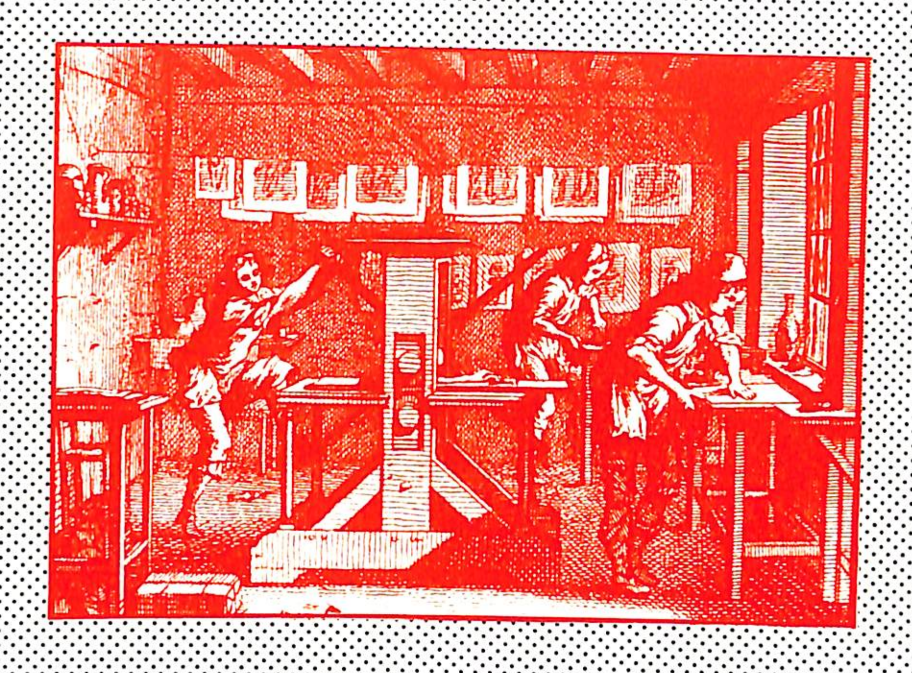




Cía. Colombiana de Tabaco S.A.




CENTRO
Fabricato COLSEGUROS
• UBICADO EN EL EJE ACTIVO DE MEDELLIN, UNA CONSTRUCCION EXCEPCIONAL!
• UNA GRAN INVERSION EN UNA OBRA DE EXCELENTE FUTURO.
• CONOZCA USTED UNA OBRA FUNCIONAL CON DISEÑO DE OPTIMA COMODIDAD, QUE INTEGRA UNA TORRE DE APARTAMENTOS, UNA PLATAFORMA Y TORRE DE OFICINAS Y DOS NIVELES DE COMERCIO, GARANTIZANDO LA INDEPENDENCIA DE CADA SERVICIO.
• PROMOCION, GERENCIA, VENTAS.
RHL
RAMON H. LONDOÑO LTDA.
Edificio Coltabaco Piso 13
Tel.: 45-09-80 — 41-06-60



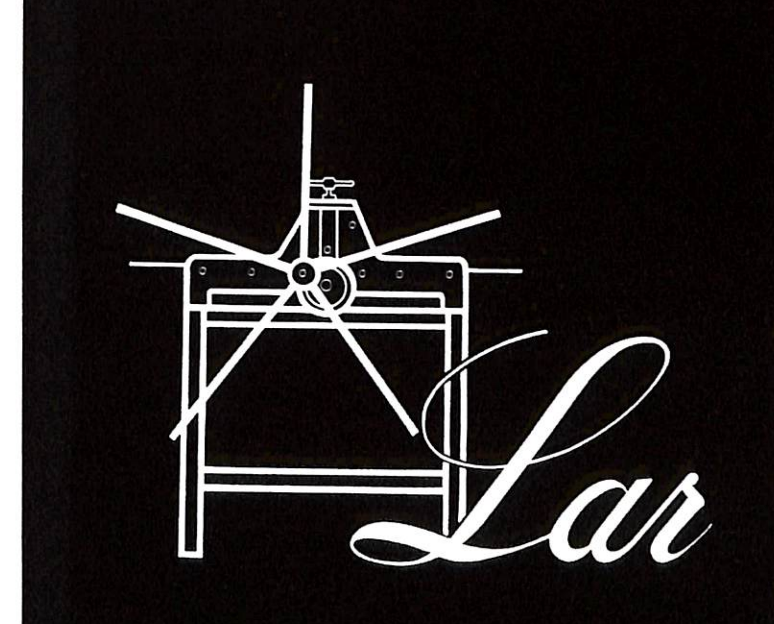
25 C EDITORES



club campestre la florida

la diversión, el sol y el agua,
siempre estarán presentes !




Lar

RE - VISTA

REVISTA 8 – VOLUMEN 2 / 82

Director: ALBERTO SIERRA
Directora invitada: PATRICIA GOMEZ DE C.
Coordinador: MOISES MELO
Periodista Reponsable: GUILLERMO MELO
Comité de Redacción: Santiago Caicedo, Jorge Mario Gómez, Patricia Gómez, Eduardo Serrano, Jairo Upegui.
Colaboradores: Amilcar Osorio, Jorge Alvaro Espinosa, Carlos Enrique Mesa, Alvaro Herazo, Jorge Alberto Manrique, Ana María Cano, Juan Guillermo Gómez, John Stringer, Luis Fernando Valencia, Hernán Giraldo, Mario Pérez de Arce, Eduardo Serrano, Eduardo Hernández, Alvaro Barrios, Miguel González, José Hernán Aguilar y Alberto Sierra.
Fotografías: Guillermo Melo, Oscar Monsalve, Jorge Ortiz, Luis Fernando Valencia, Miguel Rojas, Camilo Gómez Durán, Ida Esbra, Marilyn Bridges, Santiago Caicedo, Enrique García, Francisco Salas Portugal.
Diagramación: ARQUITECTURA Y DISEÑO GRAFICO
Impresión: EDITORIAL COLINA – Cra. 50 No. 30 - 74 – Medellín

Apartado Aéreo 51987 y 55945
Calle 52 No. 43-32 Medellín – Colombia
Teléfono: 39 39 63

PORTADA. "50th anniversary Empire State Building N. York" 1981, obra de Bernardo Salcedo y al fondo la obra "Paisaje" 1980 de Alvaro Herrán. Diseño: Alberto Sierra. Foto: Guillermo Melo.

Esta recopilación de 8 números de RE-VISTA es facsímile, sin fines comerciales sino educativos y culturales.
Su publicación es tal como circuló en su época, en tamaño, tintas y papel.
RE-VISTA la editó en Medellín, entre 1978 y 1981, Alberto Sierra Maya (fallecido y quien fue premio Vida y Obra de la Secretaria de Cultura Ciudadana de la Alcaldía de Medellín en 2015).
ISBN: 978-958-8845-94-4

Coordinación del proyecto: Julián Posada.

SUMARIO


Foto: Luz Elena Castro

NOTA EDITORIAL

La incierta relación planteada entre arquitectura y ciudad a lo largo de éste siglo se ha agudizado a partir de los años setenta y en el momento actual se destapa como crisis absoluta. Este distanciamiento entre el objeto arquitectónico y su entorno constituye una situación sufrida internacionalmente como consecuencia de la incondicional entrega a los canones de la arquitectura y urbanismo modernos. Este autocolonialismo repercute en el medio construido cual injerto desnaturalizado al transplantarse como una introspección formal carente del compromiso político y social que animó la labor de los pioneros europeos. A partir de esta situación generalizada, la arquitectura colombiana se ha ensimismado en pandas modas formales, tal como lo fué la epidemia de Guatavitismo que dejó estragos a diestra y siniestra, o el virus postmodernista que agobia principalmente a un público universitario. A nivel profesional, la preocupación singular parece ser la especulación, la formación de un oficio en un comercio.

Es fácil ver que en lo planteado anteriormente poco campo queda para que un gremio tome parte y tome vocería ante la diaria transformación de nuestras ciudades. Entonces, sólo parece plantearse la posibilidad de hacer el papel de observadores a distancia.

La arquitectura tomada como objeto sin entorno, sin contexto, sin ubicación en un medio culturalizado se convierte en objeto cultural pobre, con escasas posibilidades de generar alguna riqueza, o de motivar soluciones creativas a nuestros problemas.

Es no sólo por ésto que la reflexión sobre la ciudad se hace tan necesaria, sino también porque la ciudad misma en su conjunto, en su historia, en su uso social, y en su contenido es en sí un reflejo de nosotros mismos.

Hemos tomado el modesto paso de presentar un conjunto inicial de artículos que en variadas formas exploran las relaciones entre arquitectura y ciudad, ya desde el ángulo poético de Alvaro Herazo en "Fantasmata" o con la visión historiográfica de Hernán Giraldo al hacer recuento de la evolución de Manizales. Jorge Alvaro Espinoza y Carlos Mesa plantean el análisis de un hecho innegable: el desplazamiento del arquitecto por las hordas de promotores, por los volumenes de normas, por los intereses del capital.

Sobre Medellín, Juan Guillermo Gómez nos aporta su conocimiento de la obra y personalidad del Arquitecto Nel Rodríguez en entrevista conjunta con la periodista Ana María Cano. En ella nos revelan y de alguna forma desmitifican a un personaje que, literalmente, ha hecho ciudad.

Mejorar nuestros conocimientos y ampliar nuestro diálogo a nivel latinoamericano son objetivos a los cuales corresponden ampliamente nuestros colaboradores John Stringer, Jorge Alberto Manrique, y el Arquitecto Mario Pérez de Arce.

Finalmente quiero dar mis agradecimientos a todas las personas que tan amablemente acogieron nuestra invitación para participar en éste número de Revista.

FELIZA BURSZTYN, UNA OBRA

POR AMILCAR OSORIO

La fuerza creadora del artista no sigue siempre, desgraciadamente, a su voluntad; la obra sale como puede, y se enfrenta, al mundo, con su autor como algo independiente, incluso como algo extraño, propone Freud en alguno de sus escritos. Esta proposición expuesta en diversas formas por varios autores, desde Homero hasta Witgenstein, parece extensamente aplicable a la obra de Feliza Bursztyn cuando, ahora, puede ya considerarse como totalmente terminada.

En este espacio no me propongo desarrollar un ensayo sobre la obra de dicha artista, sino, a vuelo de pájaro, hacer un inventario global de las manifestaciones realizadas durante su vida.

Afirma la artista que "En realidad yo trabajé exactamente al contrario de como se concibe la escultura. Un escultor hace un dibujo de una forma, busca los materiales para esta forma y luego la ejecuta. Yo hago lo contrario. Me voy a los depósitos de chatarra, miro qué tienen y luego pienso qué voy a hacer con estos. No hay nada previo. Trabajo directamente sobre lo que tengo. Un procedimiento totalmente diferente a lo que se supone que debe ser la escultura (Audiovisual La Tertulia, 1979). Este postulado, aunque ingenuo, expresa sucintamente la actitud de Feliza Bursztyn sobre su trabajo. Ella siempre afrontó su quehacer como un acto intensamente existencialista. Esto explica ampliamente la conformación de su obra en general, y especialmente, la de sus obra en chatarra.

La chatarra, hoy, es virtualmente un elemento natural. Tan natural (integrado) como un rastrojo, un botadero de basura, un alcohólico muerto en la vía pública, un andén, su deterioro. En distintas partes de la ciudad y su cercano campo florecen los focos de chatarra, elementos integrantes del mundo que nos abraza. Como en la antigüedad un excedente (sobrante, descarte, restos) de alabastro servía para tallar un vaso, así hoy, un excedente de metal sirve para informar una escultura. Es por ello que llamaría a las obras de Feliza Bursztyn informaciones y no propiamente esculturas.

Perturbar la materia en su contexto es quizá el más rotundo desafío del arte, la función única del hombre. Lograr que la materia de la cual estamos hechos asombre nuestra vida, nuestro pensar. Esto parece ser el logro de la obra de Feliza Bursztyn, obtener con sus chatarras una perturbación en el mundo, y específicamente en el estadio estético. En su persistencia y en su insegura seguridad reside su mérito. En un momento de esteticismo, mirado el arte en perspectiva, en Colombia, ella fué capaz de oponerse al geometrismo y preciocismo, con un trabajo arrogante, peligroso, azaroso y sin miramientos hacia el mundo del arte, o de la sociedad en general.

El factor de agresión en la chatarra de Feliza Furstyn es indudablemente el motivo que inicialmente causó a un posible público la actitud de rechazo. La espera del arte es que a medida que se comprenden estas situaciones, a medida que vayamos comprendiendo el mundo físico y olvidando el mundo ultraterreno, podamos ir familiarizándonos con estas expresiones que aunque modernas, son las condiciones primarias de nuestro existir. A la chatarra de Feliza Bursztyn es necesario, para "aproximarse a ella", enfrentarse con un espíritu totalmente abierto, por lo tanto deshinibido, para poder entrar en ese mundo de eseidad que es de los objetos abyectos, y en el más hondo sentido, el de las cosas.

No quiero con estas aserciones desmitificar el arte o este trabajo individual, quiero más que la obra se acerque a nosotros. Mientras más la alejemos más no-obra se vuelve, menos real. Entre más nos acerquemos a ella, a través de nosotros mismos, más obra nos volvemos, porque, precisamente, el arte consiste en un obrar, en una poiesis.

No me quiero detener en los detalles casuísticos de la chatarra de Feliza Bursztyn pues juzgo que no tiene importancia ya que la primera chatarra es idéntica en su función a la última. Dentro del campo cerrado de las cosas no puede haber evolución, sería contradictorio, antimaterial, un imposible real. Baste decir con que unas chatarras son erguidas sobre una pieza vertical cilíndrica; otras erguidas sobre tres piezas oblicuas, cilíndricas unas veces, varillas de construcción, tubos; o poliédricas regulares o irregulares, generalmente debris industrial. Otras son totalmente yacentes, abyectas, y otras pendientes o insurgentes, catayectas. Están en relación con el universo del modo más simple, relacional y posicional. Nuestro acercamiento a cada una de ellas es lo que las pone en movimiento; cuando nos recreamos mutuamente chatarra—y—presencia—nuestra es cuando son de algún modo seres que producen energía.

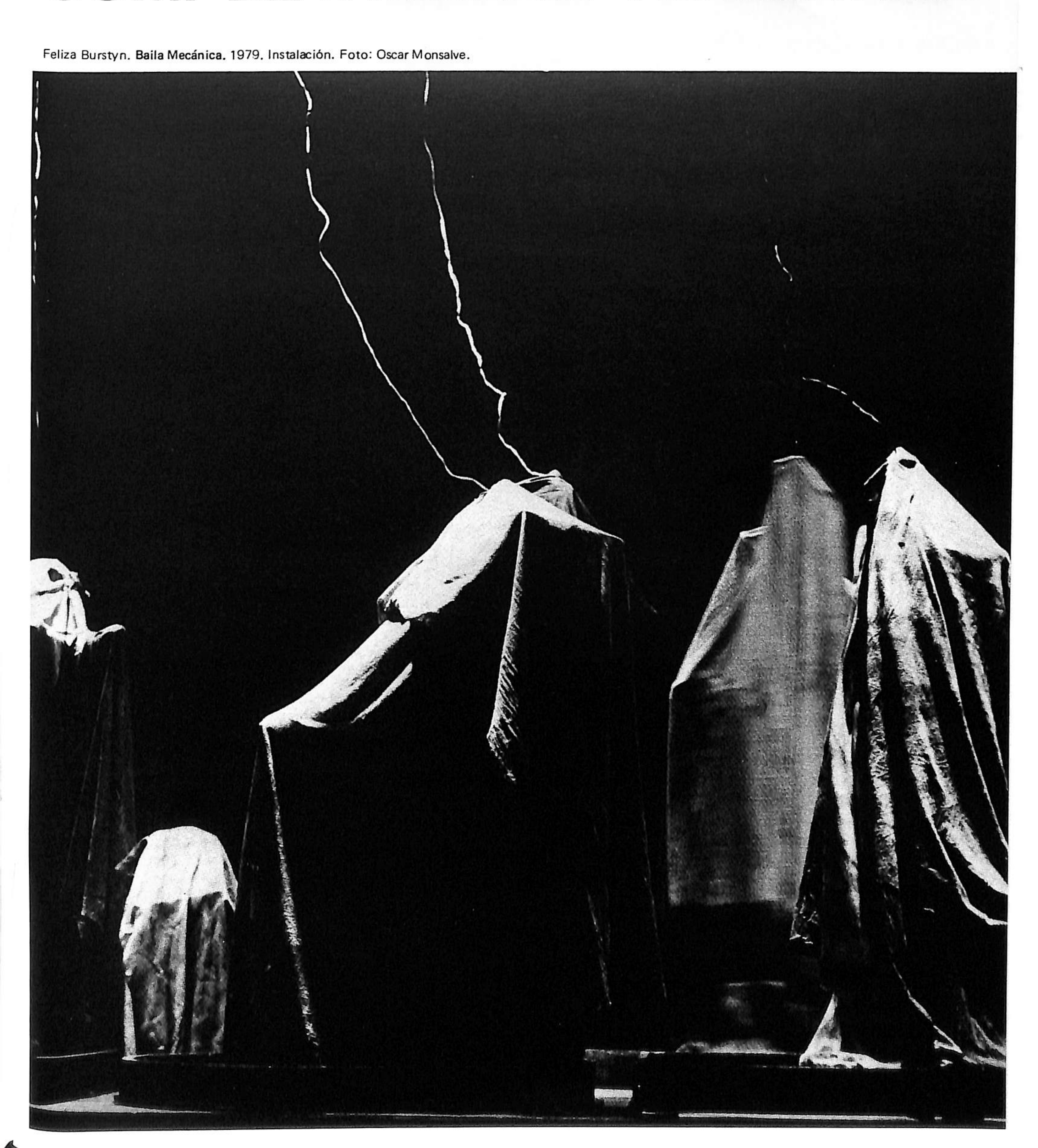
Estas notas incompletas sobre la chatarra de Feliza Bursztyn sirven también para explicar el resto de su obra. Quiero agregar unas muy cortas notas, por razones de este espacio, sobre las otras facetas de su trabajo: porque la obra de Feliza Bursztyn no presenta un desarrollo cronológico ni metódico, sino distintas facetas irregulares que se explican por su modo de experimento, de laboratorio. En cada una de estas facetas su obra presenta aspectos lúdicos en las Histéricas y en las Máquinas; aspectos clínicos de placer-muerte en las "cujas": estructuras mecánicas, inapreciables e informes, motivas, cubiertas con trapos lúgubres y baratos, generalmente brillantes, que evocan simultáneamente el burdel y el catafalco, el traje de la coqueta y el manto de luto, la abyección. Hay también aspectos didácticos en "un Churrusco que pende de una grúa en una Feria Industrial Internacional, el Mural del Sena, Homenaje a Ghandi y Andrómeda.

Y, finalmente como hecho inesperado su obra logra obtener aspectos decorativos como en la distribución de espacio y divisiones de una empresa de publicidad, o el arreglo de un "stand" para una empresa siderúrgica en una Feria Industrial.

Su obra última, La Baila Mecánica integra todos los aspectos de su trabajo. Unos personajes aparentemente posesos por la melancolía torpemente bailan delante de los espectadores está concebida como una representación ante un publico, produciendo un efecto de algo que va a desaparecerse, de algo que va a resumir y testificar cual es el borde entre la realidad y la irrealidad, el límite entre la sanidad y la locura, entre el cosmos y el apocalipsis. Es una obra patética que coincidencialmente cierra el quehacer de Feliza Bursztyn sintetizando sus propuestas en un mundo absurdo que se queda preguntando, "pero para qué?".

COMPLETAMENTE TERMINADA

Feliza Burstyn. **Baila Mecánica.** 1979. Instalación. Foto: Oscar Monsalve.




Jorge Alvaro Espinosa R.


Carlos Enrique Mesa G.

JORGE ALVARO ESPINOSA ROMERO, Bogotá, febrero 10 de 1954. Arquitecto. Director del Taller de proyectos arquitectónicos en Coninsa Ltda. Profesor de Diseño en las facultades de Arquitectura y Diseño de la U.P.B. ■ 2o. Premio de anteproyecto arquitectónico para el Conservatorio de Música de Tolima, SCA, Ibagué, 1980; publicado en el Anuario de Arquitectura en Colombia No. 10 de la SCA en 1982. ■ 2o. Premio Concurso de anteproyecto arquitectónico para el Centro Recreacional Comfenalco, Armenia, Colombia, 1975. ■ 1o. Premio Concurso nacional de Módulos de concreto para parques infantiles, ICPC, Medellín, 1972; publicado en la revista Ingeniería Arquitectura y Construcción, 1972.

CARLOS ENRIQUE MESA GONZALEZ, Medellín, diciembre 25 de 1950. Arquitecto 1977. Arquitecto Proyectista en Coninsa Ltda. Profesor de Diseño en la Facultad de Arquitectura de la U.P.B., desde 1977. ■ 2o. Premio Concurso de anteproyecto arquitectónico para el Conservatorio de Música de Tolima, SCA, Ibagué, 1980; publicado en el Anuario de Arquitectura en Colombia No. 10 de la SCA en 1982. ■ 5o. Premio Concurso de anteproyecto arquitectónico para la Lotería del Cauca. SCA, Popayán, 1980; publicado en el Anuario de Arquitectura en Colombia No. 9 de la SCA en 1981.

ARQUITECTURA Y RETAGUARDIA

POR JORGE ALVARO ESPINOSA Y CARLOS ENRIQUE MESA

Fotos: Luis Fernando Valencia y Jorge Ortíz





"COTIDIANAMENTE SE ACUSA AL ARQUITECTO DE LA MALA CALIDAD DE NUESTRA CIUDAD; LAS CREENCIAS SOBRE EL Y SU TRABAJO LO PRESENTAN COMO UN REO SOCIAL, COMO INCULPADO EN LAS DISTINTAS INCAPACIDADES DE NUESTRA CULTURA PARA RESOLVER, DE UNA MANERA JUSTA, EL CONJUNTO DE TRANSFORMACIONES Y CREACIONES PROPIAS DE NUESTRA CIUDAD, DE NUESTRA VIDA EN LA MISMA".

Esta delictuosidad se traduce, también cotidianamente, en un sentir poco conveniente: la profesión arquitectura y las soluciones a los problemas de que podría dar cuenta, son cosas innecesarias y quizá inalcanzables. Igualmente todos los días, completando esta situación, los arquitectos ignoran públicamente los significados de esas acusaciones.

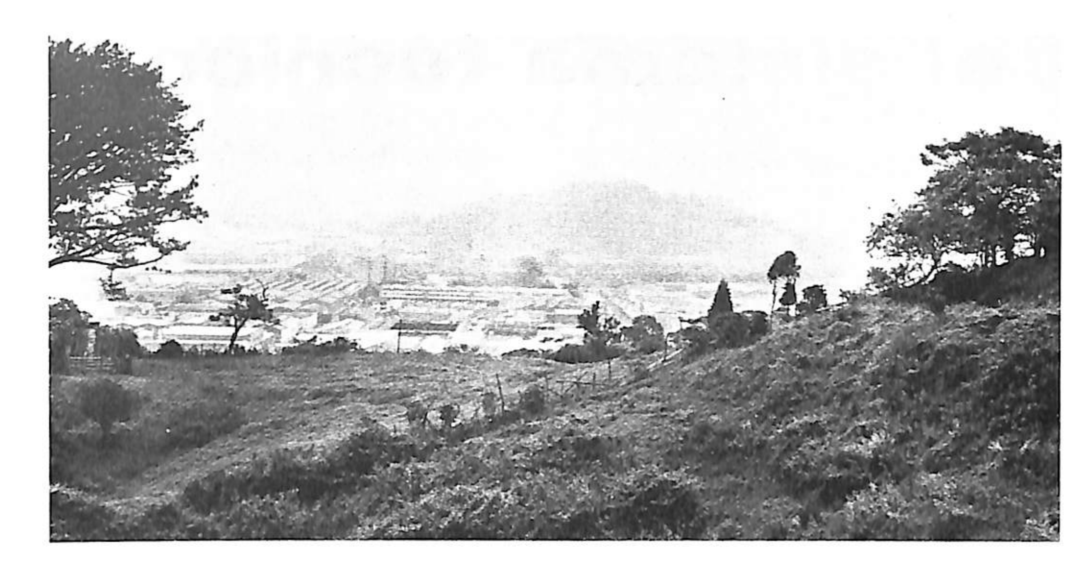
Se ha constituído entonces una atmósfera en la que parece no existir una demanda social ni del arquitecto ni de su trabajo, y en la que a todo problema del entorno la respuesta de la arquitectura, en el mejor de los casos, no pasa de ser una nostálgica evocación o una calificación emotiva a los efectos producidos por toda ajena intervención en las soluciones. Se van constituyendo así una cárcel para los ciudadanos y un refugio para los arquitectos, en donde toda mención a la arquitectura parece inútil y sin sentido.

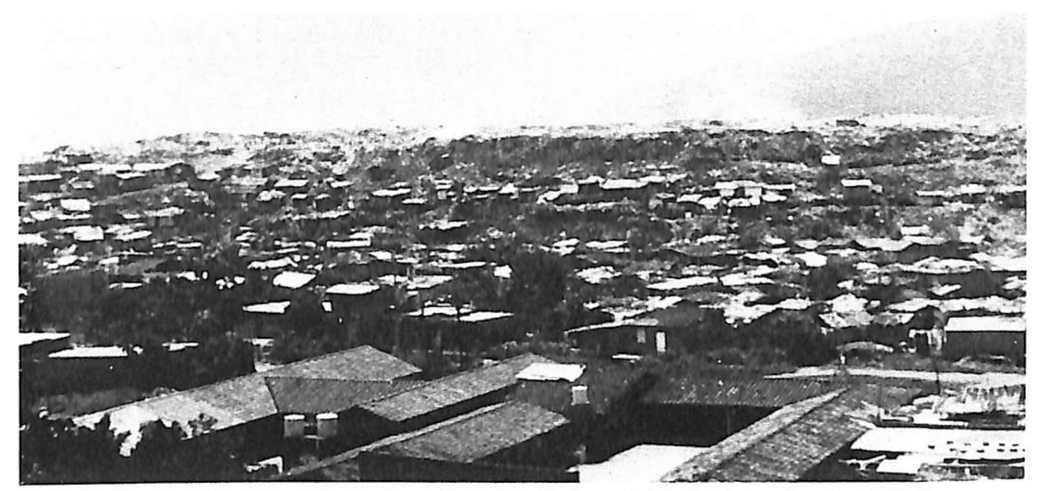
Inmersos en este estupor, se nos brinda ahora la oportunidad de intentar herir esas creencias cotidianas y de provocar el ser antisocial de los arquitectos. Deseosos de contribuir a un mejor cuestionamiento de nuestra ciudad y a un rompimiento del silencio, vamos a plantear en este escrito, algunos elementos en torno a la proyectación arquitectónica de conjuntos residenciales multifamiliares, actividad profesional de los arquitectos en la que se involucran, como premisas esenciales, consideraciones respecto del Problema de la Vivienda y del Espacio Público de la Ciudad.

Para este efecto tomaremos el proceso de proyectación dividido en tres partes: El Lote, el Sistema Técnico – Constructivo y el Programa de Necesidades. Cada una de ellas se comporta como unidad completa, constituyéndose en base conceptual y en elección única, al concretar un edificio en planos, y, no sobra decirlo, como asiento o motivo del discurso publicitario implícito en toda realización arquitectónica. Estas tres partes, límites de un proyecto arquitectónico, serán entonces el soporte de nuestros propósitos.

el lote

"UN LOTE ESTA INMERSO EN LA CIUDAD; FORMA PARTE DE ELLA, ES UN HECHO COLECTIVO Y DINAMICO".





Un lote parece ser un predio encerrado por muros o una parte libre que hay entre lo construído; cotidianamente es un hecho aparentemente congelado o excluído de la ciudad, sin embargo fácilmente supera esta definición y pasa a ser incorporado como una realidad funcional. Un programa de renovación urbana, de demolición o de construcción, una valorización de la tierra, la subsistencia de la población, permiten hablar de un lote como hecho jurídico, como riqueza privada o pública, como realidad práctica y funcional que posee vínculos o nexos con la ciudad, es decir que está dotado de unos servicios y conectado a una estructura vial. El conjunto de lotes supone, entonces, unas estructuras sociales de apropiación de los mismos, que mediante racionalizaciones de la ciudad establecen indicadores de sus cualidades funcionales. Así, todo lote está clasificado en zonas que señalan su uso, caracterizado por índices que miden su capacidad y determinado por normativas sobre la forma de ocuparlo.

Pero la mayoría de estas racionalizaciones, en especial la establecida por la actividad comercial, sólo califican a los lotes de terreno por la cantidad de metros cuadrados de su superficie. Y esto es un recorte bastante grande en la definición del terreno, pues limita el conocimiento, las experiencias y las aspiraciones de los habitantes de la ciudad a las cantidades y magnitudes del ambiente, e instaura en la proyectación un procedimiento aritmético de lo lleno y lo vacío, del área a construir y del área a dejar libre. La relación entre los edificios y los espacios libres resulta así arbitraria y abstracta; la hegemonía de los edificios en el paisaje, como formas individuales coloca al espacio público como inútil, a los espacios recreativos como innecesarios y a los espacios de dominio social como lo superfluo; el conjunto de edificios no se define como formas articuladas sino como la simple preeminencia de las partes sin jerarquía en donde están ausentes el recorrido de las personas, su experiencia y lo lúdico; sólo está presente lo lleno como el hecho a repetirse indiscriminadamente.

Si concebimos el lote como un lugar existente en el entorno y no simplemente como un área, las características que así lo definen posibilitan explicar cualidades en él y realidades en la ciudad que el recorte anterior excluye. Independientemente de que se vaya a realizar un proyecto, un lote es realidad sensible y con significados, bien sea que esté dentro de la ciudad o en el paraje que se quiera pensar; las culturas califican hasta las estancias más rústicas; la naturaleza montaraz existe al creer en ella. Las ideas, trabajos y experiencias que la colectividad erige y realiza sobre su entorno incluyen a los lotes de terreno como realidades adversas, como hechos del sentimiento colectivo, como patrimonio de los ciudadanos completos. Entonces podemos enunciar una serie de pensamientos que el lote así calificado nos traería a la meditación.

Un lote está inmerso en la ciudad; forma parte de ella, es un hecho colectivo y dinámico. Además de su funcionalidad posee una forma deseable y transformable, recoge expectativas y sueños; sus límites y definiciones jurídicas, morfológicas y topológicas constituyen elementos históricos en la construcción de la ciudad. Real o conceptualmente, por ejemplo, un espacio público, tejido vital, lo contiene y mínimo lo afecta. Este espacio público es el marco de los contactos sociales, el lugar de las expresiones cívicas, ámbito de la vida ciudadana: calles, esquinas, plazas, conjunto de espacios configurados y delimitados por los edificios. Y por tanto el paisaje que constituye, sus cualidades ambientales, su orden y elaboración, sugieren una calidad de vida colectiva. Un lote, entonces, es un fragmento del espacio público y es un elemento del paisaje y de la historia de la ciudad.

Si en la proyectación arquitectónica aceptamos esta caracterización del lote, las consideraciones sobre la forma del espacio existente, su tradición y las pertinencias culturales de un lugar, no parecerían vanales o poco prácticas, sino esencialmente exigibles y propias de un proyecto realmente estructurado en la ciudad.

el sistema técnico constructivo





"EN LA PROYECTACION ARQUITECTONICA SE ESTABLECE LA SUBORDINACION DEL DISEÑO A ESOS SISTEMAS CONSTRUCTIVOS, DE UNA MANERA TAL QUE EL PROYECTISTA NO CONSULTA NI ANALIZA LAS VENTAJAS DE ELLOS, PUES YA SE HA INSTAURADO EL MODELO DE VIVIENDA A PROPONER".

El déficit cuantitativo de vivienda y el bajo poder adquisitivo de la mayoría de la población, eufemismos de la penuria de la vivienda y de la pobreza sistemática de nuestra sociedad, son los elementos que aparecen como presentación a los sitemas y formas constructivas actuales y especialmente a la llamada Industrialización de la Construcción: La prefabricación y la producción en serie figuran como los sistemas Técnico-Constructivos apreciados y aceptados, impuestos, en el ambiente de la ciudad; el interés social y la honestidad de que han sido dotadas la normalización y la sistematización de la construcción, a través de los medios de comunicación de masas, constituyen otra de las creencias cotidianas de los ciudadanos y una de las barreras que impiden la manifestación de los arquitectos.

Nadie duda de la importancia de estas técnicas, sobre todo como propuestas a las carencias aludidas; pero sí es posible pensar que esas verdades instituídas opacan y esconden unas realidades del espacio y de la ciudad, que en mucha parte son consecuencia de su aceptación. Nadie duda de que esas formas constructivas están en estrecha relación con los sistemas de mercado de materiales de construcción, pero sí es posible pensar, de una parte, que dichas técnicas y sus razonamientos son formuladas bajo las condiciones impuestas por el mismo mercado, y de otra parte, que la conveniencia de una forma constructiva debe plantearse también en torno al acervo cultural de la sociedad que produce el espacio, tanto al nivel de la destreza en el manejo o dominio de la técnica, como de la utilidad y apropiación social que se hace del producto de la misma. Por tanto, referirse actualmente a los sistemas técnico-constructivos implica hacer consideraciones como las siguientes:

En los conjuntos residenciales multifamiliares no tienen cabida la diferenciación y estructuración de los espacios libres y vacíos, pues la presencia de edificios iguales y de expresión homogénea, como unidades que se adicionan unas a otras, difícilmente hacen legible el propósito de su colocación; además, todos los apartamentos poseen la misma forma y cada uno de ellos está compuesto por espacios mínimos o iguales en dimensiones, sin ninguna caracterización. El paisaje y el ambiente que producen esta suma de unidades repetidas no da lugar a lo propio; lo específico es un horizonte desconocido y lo homogéneo sustituye toda valoración.

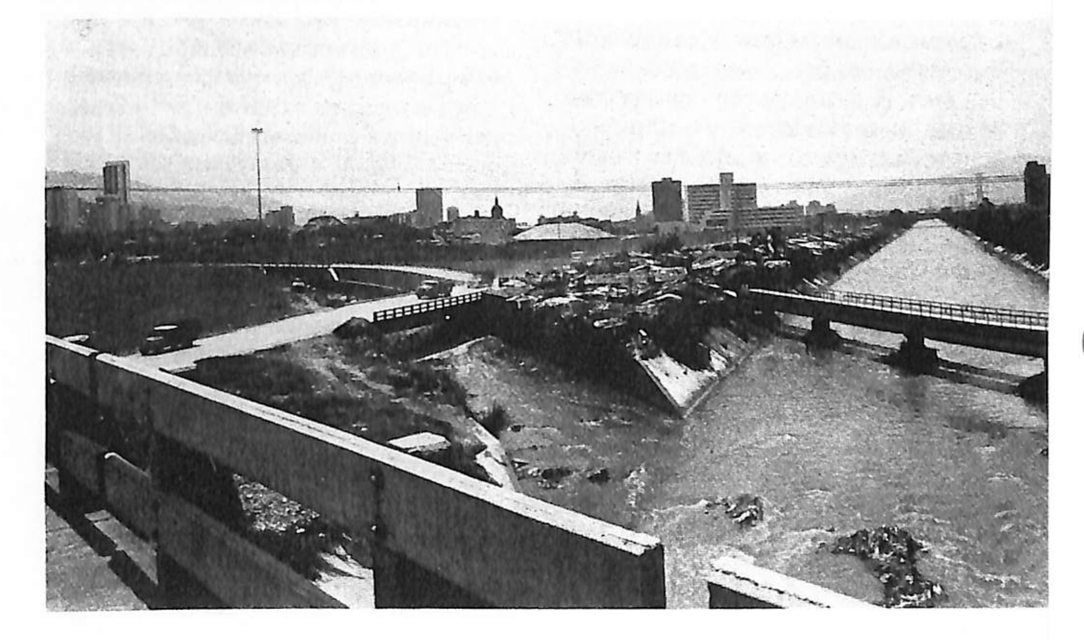
En la proyectación arquitectónica se establece la subordinación del diseño a esos sistemas constructivos, de una manera tal que el proyectista no consulta ni analiza las ventajas de ellos, pues ya se ha instaurado el modelo de vivienda a proponer (espacios mínimos para menores áreas, luces iguales para tipificar los elementos constructivos) en atención a las reglas de esa Industrialización de la Construcción y del sistema de mercado. A cualquier reclamo por esta situación, se responde apoyándose en una característica de este sistema, cual es la solución práctica a los problemas del día. Y esta inmediatez se llama precio.

Pero si se planteara la CONVENIENCIA SOCIAL del desarrollo de los sistemas constructivos y de unas directrices que eviten la dispersión y la utilización parcial de las distintas técnicas, se daría lugar a unas condiciones más reales para LA CONSTRUCCION DE LA CIUDAD. Así se empezaría a contestar al precio con el conocimiento de los costos sociales que ello implica.



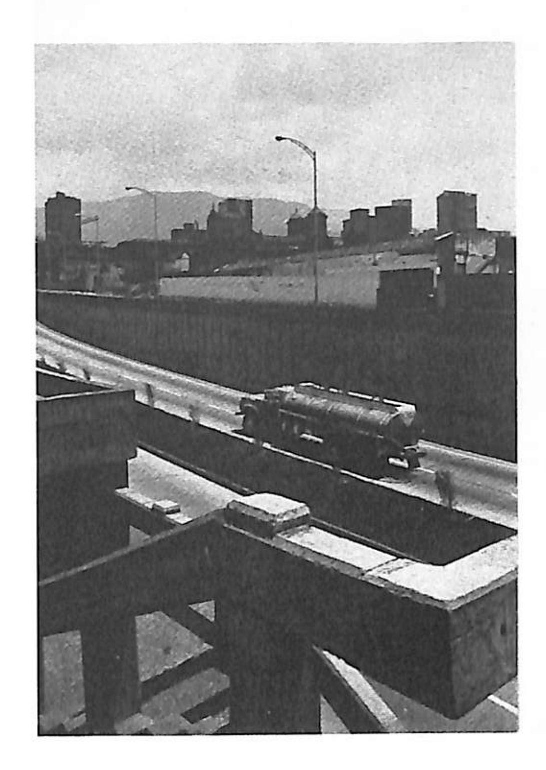
el programa de necesidades

"EN NUESTRA CULTURA LA PERSUACION QUE MANEJA LA PUBLICIDAD Y LAS CONDICIONES REALES DE VIDA DE LA MAYORIA DE LA POBLACION, CONFIGURAN UNA SITUACION DE PENURIA TAL QUE TODA COSA DESEADA ES NECESARIA Y TODO LO PRODUCIDO ES UTIL".



Preguntarse por lo que en la proyectación arquitectónica es un programa de necesidades, puede conducir a afirmaciones como las siguientes: el programa de necesidades pretende ser el soporte conceptual de la forma del espacio residencial; contenido que justifica a la forma de la vivienda; y continuar preguntándose por cuál es el origen de la forma y características de nuestras viviendas, puede ser una aventura de no regresar, pues en nuestra cultura la persuación que maneja la publicidad y las condiciones reales de vida de la mayoría de la población, configuran una situación de penuria tal que toda cosa deseada es necesaria y todo lo producido es útil.

Esta situación no es esencialmente un obstáculo para reflexionar sobre los programas de necesidades exigidos al proyectar, pero sí nos obliga a formular nuevamente la pregunta anterior: la vivienda y el espacio público residencial producidos actualmente a qué necesidades se refieren, a qué problemas aluden, qué le confieren a sus residentes. Y podríamos afirmar inmediatamente que las Empresas de Diseño no están en capacidad de contestar a este cuestionamiento, pues su intervención en la construcción de la ciudad, está limitada a formas de producción del espacio que no son las propias de la mayoría de la población constructora. Sin embargo, aquellas sí son las formas que hegemonizan, pues convierten en modelos a los edificios así contruídos y abarcan, en conjunto con el sistema de mercado de los materiales y con la comercialización de las viviendas, toda la capacidad productiva y de consumo de la sociedad. Entonces, reflexionar sobre las necesidades a que las viviendas diseñadas se refieren, sí contribuyen a aclarar y a explicar lo que se acepta en la ciudad como conferido por la vivienda en general. En este orden de ideas, vamos entonces a presentar algunos de los legados por las viviendas diseñadas, que concurren como programa y premisas a la proyectación arquitectónica y a la disertación de los arquitectos.



La reducción en las áreas y en la calidad de los acabados de la vivienda está aceptada como justa porque con ello muchas personas pueden adquirir vivienda propia. Se atiende esto, cosa cuestionable y dudosa, pero no se piensa en la vivienda de áreas mínimas como vivienda urbana. Si así se pensara, entonces se hablaría más bien de la no autosuficiencia de las unidades habitacionales y de la necesidad de configurar con el conjunto de ellas los distintos espacios público-residencianles, e igualmente de la necesidad de transformar los caracteres distributivos y los espacios funcionales de las viviendas; se hablaría también de la dependencia de la vivienda respecto del conjunto de actividades urbanas. Pero estos problemas no se han planteado.

Cuando se presentan unos apartamentos a la venta, es usual encontrar en su descripción una relievancia especial de su decoración o amoblamiento, para indicar la calidad que ello conlleva. Si bien este recurso es necesario para el espacio, también da lugar a omitir las características formales y espaciales del apartamento, que en muchos casos se limita a una sumatoria de cuartos repetidos sin distingo de ninguna especie y cuya estructura no elabora las características del lugar.

Frente a la posibilidad real de modificar el espacio por requerimientos de la familia, se aduce que no es exigida por la población, en cambio el menor precio que el empleo de un rígido sistema constructivo tiene, sí se expone como beneficio para el comprador. Esto indica que no se piensa ni en la composición familiar, ni en las implicaciones de la movilidad residencial, ni en las consecuencias que los espacios petrificados e inamovibles traerían para una reutilización demandada por la ciudad.

Se ha visto como positivo para el usuario directo, la posibilidad de que el conjunto y especialmente el apartamento tenga una particularidad especial, algo que lo distinga de los demás, sustituto a la falta de especificidad que presenta el proyecto por su repetición indiscriminada. Por ello se dota de un estilo al apartamento y de varios al conjunto, para además permitir la elección. Este recurso plantea al estilo como una parte sobrepuesta y anexada acríticamente, dando lugar a consumir el apartamento en su inesenciabilidad. Es claro entonces que este mayor interés comercial obstaculiza toda aproximación a una cultura arquitectónica crítica.

Finalmente, queremos considerar los conjuntos multifamiliares como la respuesta a cierta inseguridad. Ellos son ciertamente un recurso práctico y la agrupación de viviendas encerradas en sí mismas puede proporcionar protección y además tranquilidad a personas de igual renta. Pero estas características se tornan inciertas cuando nos preguntamos sobre las implicaciones de excluir estos conjuntos de la estructura de espacios públicos, acentuando la zonificación, negando toda interrelación de usos y asumiendo que la vivienda se define en la ciudad por su aislamiento.

Si la exclusión particular de la ciudad es un remedio a la inseguridad, podemos pensar que hay una necesidad particular de no pertenecer a ella o una imagen menesterosa de otra ciudad. Esto nos conduce a afirmar que el programa de necesidades no es uno sino varios, y que habrá que caracterizarlos muy bien para poder realizar una elecciones sobre lo conveniente, apoyados en una conciencia de la realidad ciudadana que elimine dispersiones y señale prioridades.

conclusión

"ES LA COLECTIVIDAD QUIEN CONSTRUYE LA CIUDAD Y POR TANTO PARA ENCONTRAR LA FORMA ADECUADA DE LA ACTUACION PROFESIONAL Y LA VERDADERA DIMENSION DE LAS TAREAS QUE ELLO IMPLICA ES NECESARIO CARACTERIZAR ESA ACTUAL NATURALEZA URBANA DE LO ARQUITECTONICO".

En torno a tres elementos, el Lote, el Sistema Técnico-Constructivo y el Programa de Necesidades, que inicialmente denominamos partes límites de un proyecto arquitectónico, hemos hecho algunos planteamientos no propios de nuestra tradición profesional. Y los hemos hecho así porque estamos seguros de que en la pasividad, frente a las definiciones que ellos confieren el proyecto arquitectónico, radica mucha parte de la impotencia social de la arquitectura y consecuentemente de la mala calidad del espacio construído en la ciudad. La arquitectura rezagada o limitada a aceptar tal conjunto de datos y soluciones suministradas de antemano, queda excluída de la construcción del entorno y simplemente es un intermediario más, comprometida en los grandes costos sociales que ello conlleva.

Como lo hemos demostrado, los tres elementos encierran realidades más amplias que las aparentadas y aceptadas, realidades que encuentran su expresión, su cabal contenido, cuando pensadas concurren al máximo hecho de nuestra cultura, la ciudad.

Es la colectividad quien construye la ciudad y por tanto para encontrar la forma adecuada de la actuación profesional y la verdadera dimensión de las tareas que ello implica es necesario caracterizar esa actual naturaleza urbana de lo arquitectónico. Ignorar esto último sería recrearse en la tragicomedia de la arquitectura criolla, sinónimo de impotencia.

Alvaro Herazo G.

Alvaro Herazo, colaborador de RE—VISTA es actualmente decano de la Escuela de Artes de la Universidad del Atlántico. Participó como jurado en el 1er. Salón Arturo Ravinovich que organiza el Museo de Arte Moderno de Medellín y en el 1er. Salón del Centro Colombo Americano de Barranquilla.

FANTASMATA

POR ALVARO HERAZO G.

Fotografías de Ida Esbra

"EN BARRANQUILLA MUCHA GENTE ESPERA CON IMPACIENCIA LA NOCHE PORQUE EN ELLA SE DETIENE EL ESPLENDOR DEL DIA Y BAJO LA LUNA LA CIUDAD PARECE CALMARSE DE SU INTENSA VIBRACION. EN CADA PASEO NOCTURNO SE COMPRUEBA QUE LA CIUDAD CAMBIA ACELERADAMENTE EN UN PROCESO DE SUBSTRACCION Y NO DE ADICION".

Existe una escultora de los Estados Unidos cuya obra me gusta mucho, su nombre es Alicia Aycock.

Uno de los motivos, y dejo a un lado sus muchos otros méritos como escultora, que generan mi admiración por su trabajo, es el pensar que de conocer a Barranquilla, ella estaría encantanda. Pienso eso por que algunas de sus obras recientes están diseñadas para capturar fantasmas, es decir que sus instalaciones o construcciones estan diseñadas para atrapar el espíritu de las cosas.

En Barranquilla mucha gente espera con impaciencia la noche porque en ella se detiene el esplendor del día y bajo la luna la ciudad parece calmarse de su intensa vibración. En cada paseo nocturno se comprueba que la ciudad cambia aceleradamente en un proceso de substracción y no de adición. Algo nuevo aparece: un edificio de formas curvas, una casa llena de luces, pero algo ha muerto para dar paso a estos nuevos engendros de la prisa y el comercio. Caminando en la noche duele acostumbrarse a la ausencia de Villa Laurice, ó la casa de corte neoclásico que se divisaba al doblar la esquina, invadida del olor agridulce de las flores del trópico ó el aroma intenso del jázmin.

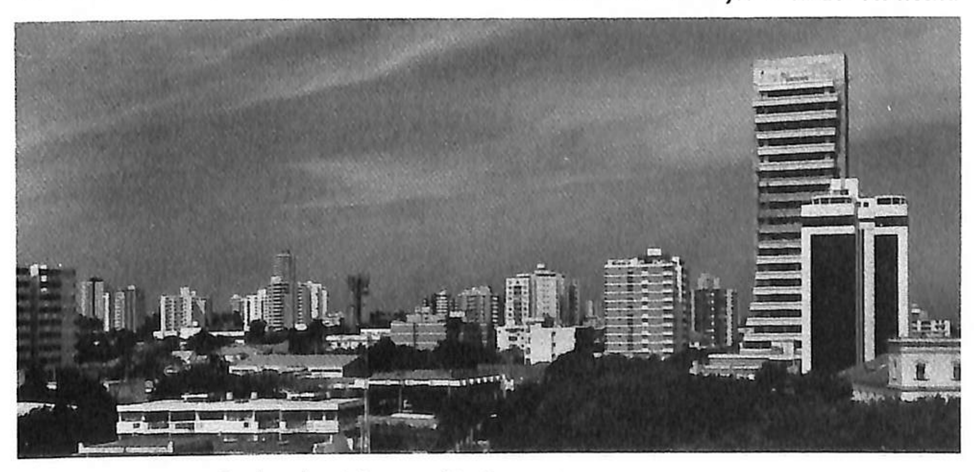
Hay en urbanismo una teoría que luce verdadera y es aquella que sostiene que toda ciudad debe tratar de mantener su lazo con el pasado porque ese lazo sirve para mantener el equilibrio y la estabilidad psicológica de sus habitantes.

La mejor manera de conservar ese lazo es preservando con cuidado ciertos edificios que gracias a sus méritos para retratar la voluntad de una época en el espacio, se han constituido en símbolo de ella y son ella.

Con muchas ciudades de Colombia, Barranquilla ha generado una renovación de su tejido urbano con tan acelerada rapidez que el proceso más que de una política sana por usuario, tiene los visos de un cancer urbano que impide el conocer ó siquiera presentir cual será el rostro final de ese proceso y de que manera la ciudad se afectará por esto. Hasta este momento no se conocen los programas que se ocupan de regular ese crecimiento de tal manera que no implique un retroceso antes de que, como dice la prensa de la ciudad, ésta naufrague debido a "un entendimiento del progreso mal entendido".

Como artista, se que muchos deploran que se les está talando el terreno que contienen las pistas que permiten conocer las rutas de las cuales provienen.

Como artista uno tiende a rebelarse contra ese proceso debido a que creemos que la ciudad es **"la mejor obra de arte hecha**



Panóramica de Barranquilla, Colombia. Foto: Enrique García

por el hombre" según señala Lewis Mumford. En Barranquilla no habría necesidad por ejemplo, de construir a lo largo del río Magdalena una nueva Acrópolis, porque la imagen del Partenon está siempre presente en cualquier casa del Barrio Rebolo ó durmiendo su sueño final en la forma de una Villa, bajo las ceibas legendarias del Barrio El Prado, para recordarnos claramente las tendencias del gusto y los intereses especiales de las personas que vivieron la ciudad.

No existe quien nos diga cual será el perfil final de la ciudad?

La movilidad introducida en la vida del hombre por la máquina, ha creado la idea de que el asentamiento, acción mantenida por la raza humana a través de los siglos, se diluya en el vértigo de la aldea global y de esta manera la ciudad se ha visto afectada por ello. En el Tercer Mundo, como se nos llama, el acelerado crecimiento de la población no es excusa suficiente para eliminar a los núcleos iniciales de las ciudades que siendo aún jóvenes aspiran no sólo a su futuro sino también a su pasado. No siempre el pasado, es necesario entenderlo, está nimbado por la ahora tan desprestigiada nostalgia.

La ciudad como una fantasmata contínua que desaparece y aparece con rostro distinto, es un espectáculo detrás del cual está la muerte. La de la ciudad, por supuesto.

Barranquilla y las ciudades de Colombia, con ello, deben decidir como quieren vivir y como desean mantener su vínculo con una naturaleza, que no siempre puede resistir el proceso de su desvastación siendo eternamente pródiga. El abandono, la política en que siempre se ha tenido al campo, a pesar del slogan que dice que Colombia es un país agrícola, no puede invadir a la ciudad.

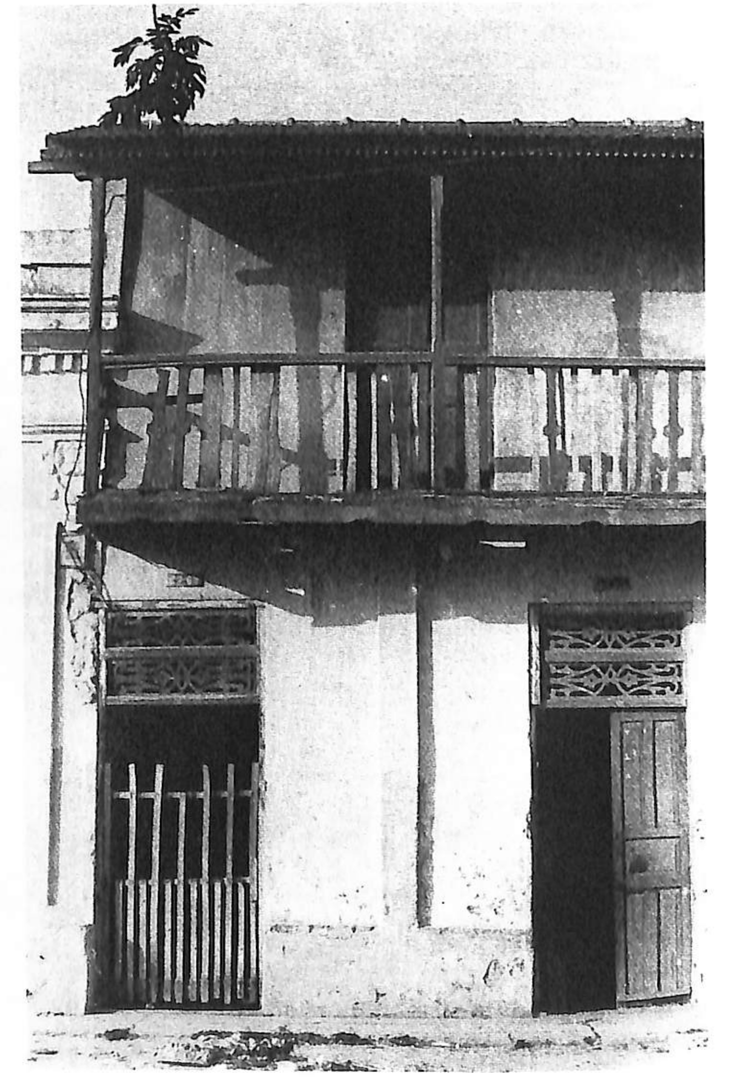
Deberíamos tener el derecho de desfilar frente a una maqueta, que nos permitiera conocer cual será nuestro paisaje urbano del futuro para situarnos mentalmente frente a una visión estética, un concepto físico, algo que podamos ver y con el cual logremos identificarnos.

Barranquilla es una mezcla de razas y creencias recién llegadas que deben estabilizarse para que, tal vez, dentro de varias generaciones el sentido de lugar, de pertenecer a una tierra que nos es conocida y amada, aparezca. Podremos entonces recuperar el sentido concepto de la tierra, que entre otros motivos, nos es dado disfrutar como la tierra sagrada.

Será necesario traer a Barranquilla una de esas máquinas de Alicia Aycock, para que retenga para nosotros, el espíritu perdido de la arquitectura que construyeron con ideales claros los habitantes iniciales de la ciudad que reposa en un lecho de arena?



Villa del Barrio "El Prado". Barranquilla.



Villa del "Barrio Abajo". Barranquilla.

LUIS BARRAGAN ARQUITECTURA NACIONALISTA ?

POR JORGE ALBERTO MANRIQUE

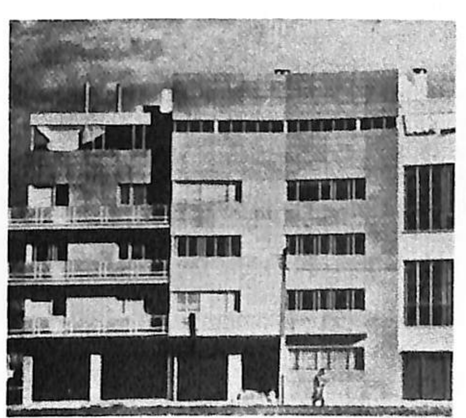
"SIENDO EN TODO Y POR TODO UN ARQUITECTO CONTEMPORANEO, RECOGE DE UNA TRADICION PROPIA NO FORMAS YA VACIAS DE CONTENIDO, SINO EL CONTENIDO EQUIVALENTE DE ESAS FORMAS".



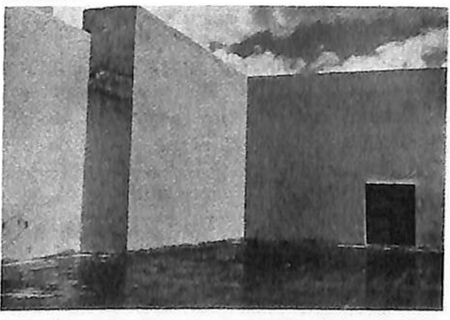
Luis Barragán

En diversas ocasiones en que se ha distinguido a Luis Barragán y se ha premiado su quehacer como arquitecto, se ha hecho mención de la particularidad "mexicana" o "nacional" de su obra. Por lo menos en el elogio suyo que hizo el Secretario de Educación Pública entonces, ingeniero Víctor Bravo Ahuja, cuando el presidente Luis Echeverría le confirió el Premio Nacional de Artes, y en las declaraciones anexas al reciente premio internacional Pritzker, que le acaba de ser conferido en Washington. En numerosas referencias a su trabajo arquitectónico aparecen también los calificativos de nacional o mexicano para señalar lo que lo distingue de otros. El mismo Luis Barragan ha declarado en más de una ocasión que su inspiración procede de cierta arquitectura tradicional mexicana. Si hay pues una especie de consenso, de alguna manera confirmado por su propio dicho, parecería esto bastante para calificar a Barragán como un arquitecto nacionalista.

Pero la expresión "Barragan, arquitecto nacionalista", sin embargo, parece no ser la más adecuada; algo nos hace rechazarla, especialmente referida a él. Por otra parte los términos "nacionalismo" y "nacionalista" son excesivamente vagos y poco definidos: quieren decir muchas cosas, y no se sabe bien qué dicen. Para empezar se

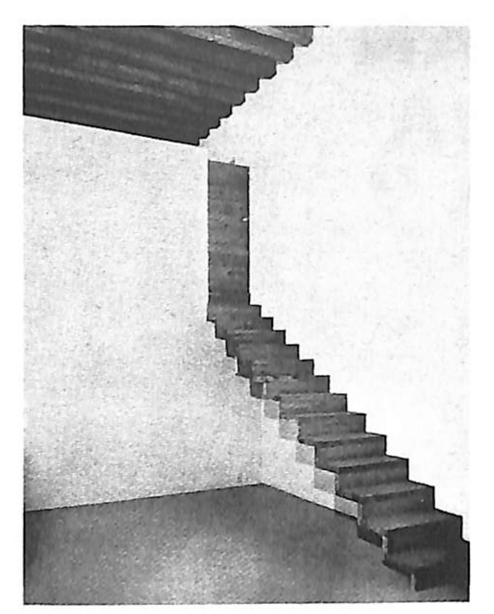


Luis Barragán. Edificio de apartamentos en la Plaza Melchor Ocampo, México, D. F. 1936 1940. En colaboración con el arquitecto José Creixell.



Luis Barragán. Casa para el señor Eduardo Prieto López, Parque Residencial Jardines del Pedregal de San Angel. San Angel, D. F. 1945-1950. Foto: Francisco Salas Portugal.

suele hacer la distinción entre ambos: "nacional" se referiría o bien a lo propio (arte, arquitectura) de una nación, de cualquier clase, especie o contenido que sea, o bien a lo que se presenta como característico de tal nación; mientras que "nacionalista" apelaría a una actitud propositiva de parte del artista o arquitecto, una actitud ideológica en base a la cual buscaría incorporar en su obra lo considerado nacional o propio de la nación, o lo que más (a su juicio, seguramente) la definiera como diferente. La distinción metodológica, que de entrada parece contundente, no lo es tanto después de rascarle un poco. En efecto, el deslinde entre las dos acepciones posibles de "nacional" no es nada claro; aun el edificio más "extraño" aparentemente a lo nacional, como v. gr. el palacio de Comunicaciones o bien la Torre Latinoamericana, corresponden a momentos definidos de la historia y las voliciones de la cultura nacional (la historia: lo único que constituye una nación); sin embargo no puede dejar de reconocerse que entre ésas y otras obras más características (del barroco al nacionalismo *strictu sensu)* hay una diferencia indudable. Y por otra parte, la distinción entre una actitud propositiva y una inconsciente tampoco resulta fácil. Por lo menos en el caso de Barragán, sería hacer-



Luis Barragán. Casa para Luis Barragán, Tacubaya, México, D. F. 1947. Detalle interior. Foto: Francisco Salas Portugal.

Página opuesta **Luis Barragán.** Convento para las Capuchinas Sacramentarias del Purísimo Corazón de María. Tlalpan, D. F. 1952 - 1955. Foto: Francisco Salas Portugal. Colección del MAMM. Medellín.

le un flaco servicio suponer que lo que en su obra hay de mexicano, resultara de un estado de beatitud inconsciente: además de que él ha demostrado lo contrario.

No es posible ni es mi intención llegar aquí a conclusión alguna en un terreno tan debatido. Pero, lo que en todo caso parece necesario, es hacer un examen, así sea mínimo, de lo que puede ser una arquitectura nacionalista —o de lo que ha sido o intentado ser—, para ver si a él le convendría verdaderamente el calificativo, y qué determinantes tendría, de ser así. Por lo menos es necesaria una aproximación a tal tipo de cuestiones en la arquitectura mexicana, en la que se inserta el fenómeno de la obra de Luis Barragán.

La primera idea de una arquitectura nacional surge en la Europa romántica decimonónica. El concepto mismo era inimaginable y chocaba con las teorías de la arquitectura anteriores. Es, a su vez, parte de toda esa gran empresa intelectual del siglo romántico encaminada a entronizar las artes nacionales, que a su vez forma parte del gran proyecto encaminado a distinguir y pristinar, en sus manifestaciones (incluída la artística) el alma nacional, entendida como el elemento primigenio y más puro de lo humano. Esa arquitectura nacional o nacionalista, se da en el contexto estilístico de ese gran saco que la historia del arte, en ausencia de otra posibilidad de comprensión, suele llamar el "eclecticismo".

En México, que relativamente poco construyó en el siglo XIX, si no es a sus finales, el eclecticismo se da primero como un reflejo europeo, dada la búsqueda de universalidad propia de nuestra cultura decimonónica. No hay, antes de fin de siglo, una preocupación por una arquitectura "nacional". Si ya en la época de la República Restaurada los críticos proponían una pintura nacional, el reflejo de esa preocupación en la arquitectura tuvo que esperar a la época avanzada del porfirismo. En la teoría *(La patria y la arquitectura nacional,* de Mariscal) y en la práctica, con la construcción de pabellones neoaztecas para ferias internacionales, monumentos, ampliaciones de edificios dieciochescos o construcción de otros en neobarroco. En la década de los veinte el nacionalismo neocolonial toma fuerza en los regimenes revolucionarios. Carranza y Vasconcelos lo prohijaron. Pero ese vuelo coincide con la presencia de las corrientes arquitectónicas internacionales: lo que se llamó de una manera general el funcionalismo.

Después de polémicas muy reñidas, acaba por imponerse, a pesar de la creciente ola nacionalista del momento, el funcionalismo, es decir, la arquitectura moderna. Pudo salir triunfador de la disputa en parte por la calidad de sus campeones, en parte por la economía y facilidad que representaba tanto para los inversionistas particulares como para un erario siempre en equilibrio para no desbarrancarse; pero sobre todo porque México no es ni era la isla que se supone a veces, y el funcionalismo era el orden de los tiempos. El nacionalismo de resucitamientos, fenómeno romántico producido tardíamente en México, estaba destinado —por lo menos en plan de gran arquitectura— a tener entre nosotros una vida efímera. Se refugió y persistió, en la variante de "colonial californiano", de origen gringo pero con fonambulescos desarrollos locales, mayormente en la arquitectura de casa habitación, donde cumplía una función de aparato y representación.

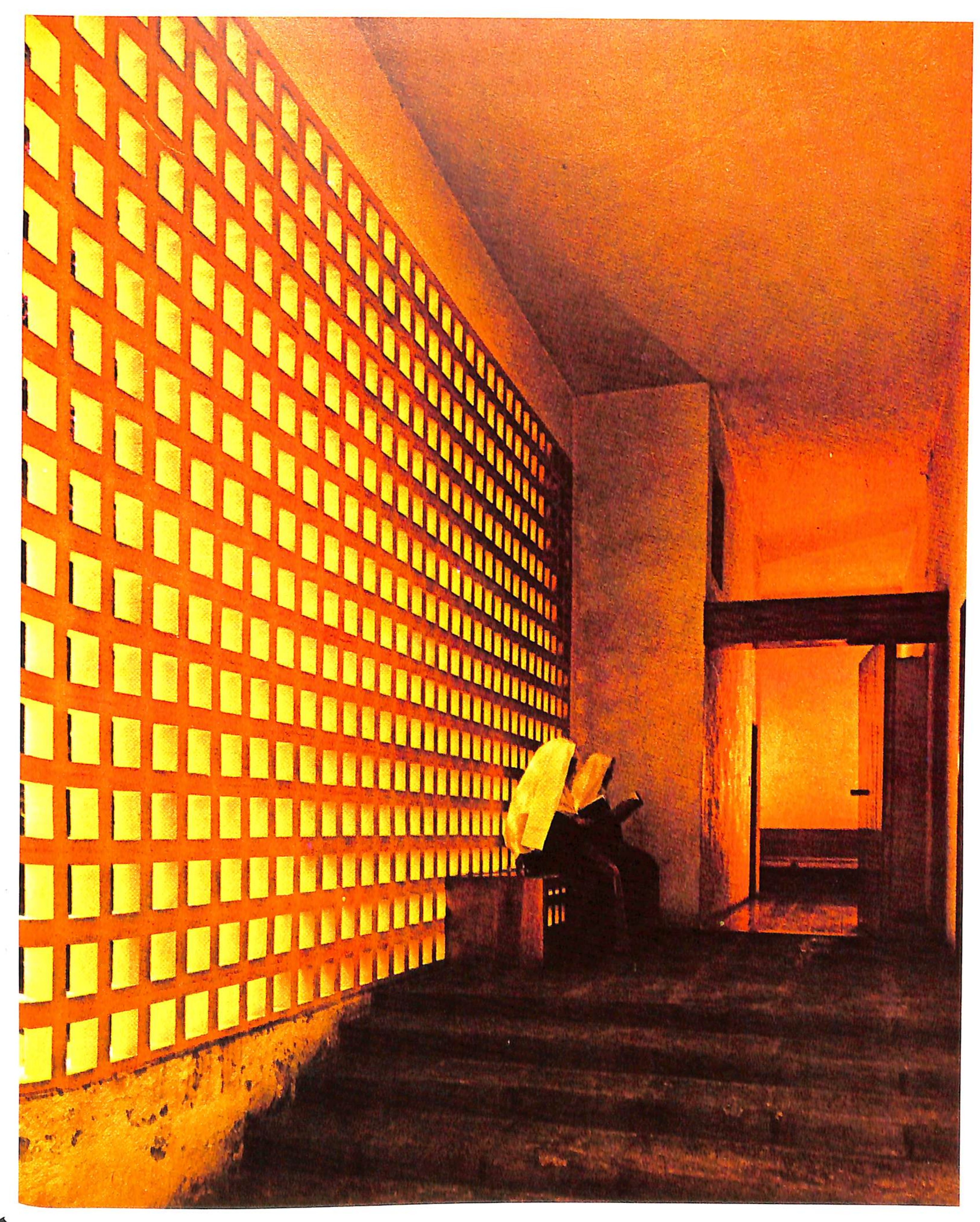
Es un hecho indudable que la dominante de la cultura mexicana, desde los años veinte hasta bien entrados los cincuenta, es de un nacionalismo triunfalista. Encabezado por el elogio a la pintura mural, el descubrimiento del arte prehispánico y popular, ese nacionalismo es preponderante a pesar de ciertas "contracorrientes" que proponían un nacionalismo más matizado y refinado. No es del caso analizar aquí su posibilidad de existencia en relación con la situación política (su utilización por el poder público) y las alteraciones en la estructura de clases. Lo que importa señalar es que en ese marco tan contundente, la excepción la constituía la arquitectura, dedicada a perfeccionar la "máquina para vivir", la racionalidad de la función, y por lo tanto necesariamente fría y ajena a toda búsqueda de carácter nacional, ubicua y supuestamente intemporal. Aunque hubiera salido triunfante de la disputa, debe haber tenido mala conciencia por no participar en el esfuerzo nacionalista del país. . . como lo reveló la posterior evolución no sólo de la arquitectura, sino de los arquitectos en lo individual.

Desde fines de los años cuarenta, con presupuestos más holgados y con aquella mala conciencia (y quizás un poco aburridos de tanto ladrillo y concreto aparente), los arquitectos se preocupan por hacer coincidir su actividad con el clima nacionalista del tiempo mexicano. Para algunos la sola utilización de tezontle o tecali o recinto como revestimiento incorpora la tradición y da un carácter nacional. Otros consideran necesario acudir a elementos prehispánicos simplificados, como formas decorativas. La presencia de murales exteriores, en lo que va incorporado el prestigio y la indiscutida "mexicanidad" de la pintura, es otro de los recursos; y uno más es el de acudir a formas que —aunque con funciones diferentes— recuerden la arquitectura prehispánica. La discusión se da en torno a lo que en esos años se llamó "integración plástica". En todo caso lo que se trataba de incorporar eran elementos anteriores a la conquista, en busca de esas raíces nacionales.

Luis Barragán, por su parte, permanecía ajeno o parecía permanecer ajeno a esas disputas y a esas aventuras. El que su formación no haya sido estrictamente la de un arquitecto, ni haya tenido lugar en la única escuela de arquitectura existente entonces en el país, lo dejaba un poco al margen del ojo de las disputas, y al mismo tiempo parece haberle dado una mayor libertad de movimiento: estudiando e imaginando sus propias cosas.

Uno de sus primeros trabajos la reconstrucción de una vieja casa a la francesa en Chapala, muestran con cierta timidez una simplicidad en los volúmenes y en la solución general, la congruencia entre la construcción y el paisaje circundante. Aparecen también elementos modestos no ajenos del todo a lo neocolonial, lo que permite advertir, en ese momento todavía de indefinición, una inclinación nostálgica que después encontrará su verdadero modo de hacerse patente.

Ya en la ciudad de México, Barragán se integra a los grupos de arquitectos con los





Luis Barragán. San Cristóbal. Establo, caballeriza, piscina y casa para la familia Folke Egerstrom. México, D. F. 1967 - 1968. Foto: Francisco Salas. Portugal. Colección del MAMM. Medellín.

que hace amistad, aunque conserva su libertad y lo que yo llamaría su posición de francotirador. Los apartamientos de la plaza Melchor Ocampo no se distinguen aparentemente de lo que sus colegas realizaban por esos años. Lo propio de Barragán es el extremo cuidado y buen gusto del equilibrio en la fachada, la casi sentimental distribución de los espacios, la atención especial dada a la imbricación de unos elementos arquitectónicos con otros, y a la distribución de la luz.

La arquitectura de Barragán en pleno, por así decirlo, se da a partir de su casa en Tacubaya y del nuevo barrio por él ideado y en el que realizó las primeras casas: Jardines de Pedregal de San Angel. Si de nacionalismo o mexicanismo puede hablarse, es a partir de entonces.

Lo primero absolutamente sorprendente en su casa es la ausencia total de fachada. Ni siquiera el ingreso se hace notar, sino que casi se minimiza. La casa está volcada hacia adentro, hacia el jardín, pero tampoco para ser vista desde el jardín (como una fachada interior), sino para que éste sea visto desde la habitación. Rechaza la simplicidad de los espacios, tan cara a la arquitectura contemporánea, que permita apreciar el conjunto en un solo golpe de vista y de razón: al contrario, su casa tiene que ser recorrida, de sorpresa en sorpresa, para ser entendida. La luz está medida con suprema parsimonia para cada lugar y para ese recorrido: en todo caso se elude el exceso de iluminación, también tan socorrido en la arquitectura actual. En un punto de refinamiento extremo una gota cae en un recipiente de piedra, una rama estorba la visión plena desde una ventana, un biombo corta un espacio a medias.

El uso de vigas en algunos techos y la gran altura de ciertos espacios son ajenos a la arquitectura contemporánea y en cambio refieren muy directamente a una tradición de arquitectura local. La casa volcada hacia adentro, que no es sólo la suya ni las que él ha construido, sino que se advierte en el diseño mismo de zonas urbanas, es ciertamente una tradición mexicana y mora; aunque el extremo de ausencia total de fachada no lo es tanto. La omnipresencia del jardín y el agua remiten a tradiciones locales, pero no la manera de relacionar ambivalentemente espacios internos y extérnos. Ni lo son los espacios muy anchos, ni los partidos generales organizados no en crujía sino en núcleos centrales, ni los vanos de ventana, que en Barragán son cuadrados o apaisados.

No hay ninguna relación entre la arquitectura de Luis Barragán y los otros nacionalismos arquitectónicos. No hay nada que una su obra ni con los resucitamientos de formas tradicionales (nada de pastiche, nada de elementos decorativos), ni con la utilización de materiales característicos, ni con la inclusión de formas o figuras que remitan a un vago pasado prehispánico.

Hay en cambio la idea de que crear arquitectura es crear un ambiente, una atmósfera, hacer un sitio para estar bien. Frente a la máquina para vivir y frente a la arquitectura de aparato, él propone la del espacio para meditar, para convivir, para trabajar, para imaginar, para sentirse a gusto. Hacer una casa como pintar un cuadro.

Por eso hay en Barragán la recurrencia a la fuente de la tradición. La arquitectura vieja y simple, en México como en otras partes, y más la de pueblos que la de ciudades, que está hecha con reposo y parsimonia, con comodidad para una vida plena. Si es más la de su tierra y su gente que la de otras partes es porque es la única vivida y sabida totalmente. La que atras esa nostalgia, ese recuerdo, esa ensoñación.

Luis Barragán ha reconocido como su verdadero maestro al pintor Chucho Reyes, y como fuentes de inspiración a la arquitectura pueblerina mexicana y a la Alhambra. ¿Por qué un pintor y por qué Chucho Reyes? Porque de ese hombre, que además de pintar tenía pasión por ver, descubrir y valorar lo que otros no veían a su alrededor, desde las cosas más humildes a las más estrambóticas, Barragán aprendió a ver y a distinguir. Las formas no se aprenden de otro cuando son legítimas, sino que se decantan de la realidad circundante. Y se seleccionan también. La única recuperación posible es la que se hace con autenticidad desde nuestro propio momento. Por eso la arquitectura de Luis Barragán, sin programa nacionalista, es la más reconociblemente mexicana. Siendo en todo y por todo un arquitecto contemporáneo, recoge de una tradición propia no formas ya vacías de contenido, sino el contenido equivalente de esas formas. No es el juguete perdido el que nos permite recuperar, para enriquecernos, los valores de la infancia, sino nuestro recuerdo, hoy, de aquel juego.


Ana María Cano


Juan Guillermo Gómez

ANA MARIA CANO. 26 años. Periodista de la U.P.B. de Medellín. Desde hace cuatro años, encargada de la sección cultural del periódico El Mundo de esta ciudad. Hoy día es editora de la revista cultural de los sábados, El Mundo Semanal. Una serie de reportajes suyos mereció mención en el Premio Nacional del Periodismo.

JUAN GUILLERMO GOMEZ es Arquitecto de la Universidad Pontificia Bolivariana. Entre junio de 1981 y junio de 1982 desempeñó el cargo de Director Ejecutivo de la Sociedad Colombiana de Arquitectos de Medellín. Actualmente es Director de los Archivos de Arquitectura de Medellín (CIDI–UPB), además de ser socio de la firma Taller de Arquitectura de esta ciudad.

A LOS 77 AÑOS REVOLUCIONARIO AUTOR DE CASI TODO MEDELLIN

POR ANA MARIA CANO Y JUAN GUILLERMO GOMEZ

El espíritu más joven dentro de la 'vieja generación' de arquitectos colombianos, Nel Rodríguez, descubre en esta entrevista el terrible desprecio que le producen algunas obras suyas de sus distintos períodos como él con gran humor los llama. En la medida en que analiza las obras arquitectónicas y los cambios en la profesión que se han operado hoy, hace un repaso que describe muy bien la desordenada modernización que ha sufrido Medellín, ciudad donde este arquitecto ha desarrollado la mayor parte de su trabajo.

Esta entrevista está compuesta por la amena charla que el arquitecto Juan Guillermo Gómez, llevó a cabo con el personaje y una conversación sostenida con él por la periodista. La inmensa modestia del arquitecto Nel Rodríguez tuvo que ser socavada por la paciente insistencia de Juan Guillermo Gómez. Ni la entrevista ni las fotografías podrían haberse obtenido sin la invaluable colaboración del arquitecto Gómez quien fue el primero en comprender la dimensión histórica del personaje.

Fotografías: Guillermo Melo

1

"Progresar implica destruír", sería la máxima del Arquitecto Nel Rodríguez con la que se comprende más rápidamente su sentido práctico de 77 años y su experiencia de 55 años de arquitecto. Queda claro con ella que su orientación va a la inversa de los de su generación, teniendo cada vez menos apegos, incluídas sus propias obras que nunca menciona como no sea para desahuciar algunas de ellas.

El es el mismo que considera la Urbe como esencial para el desarrollo humano y desecha a la par cualquier sentimentalismo romántico que tienda al regreso hacia lo primitivo. Y como si fuera poco esto, Nel Rodríguez demerita su paso por la Universidad de Columbia en N. York, para resaltar lo que en Medellín, Colombia había aprendido desde muy crudo en la oficina de su padre Horacio Rodríguez y su hermano Martín Rodríguez, arquitectos ambos. Así mismo declara que su paso por la Escuela de Bellas Artes de París no le merece tanto agradecimiento como el que la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín, donde ha enseñado tantos años, le haya otorgado —a él precisamente que nunca se graduó en ninguna universidad— un título "Honoris causa".

Podría decirse que su destino de arquitecto proviene de más atrás: de su condición de nieto del famoso ingeniero Mr. Enrique Houëesler, alemán, quien terminó llamándose aquí, para facilidad de los locales, "Mister Aila", quien en el siglo pasado vino a Medellín y construyó entre otras joyas el Puente Boyacá en ladrillo a la vista que sigue soportando a estas alturas con su talla "small", el paso de camiones de gran tonelaje.

Esto se vuelve en perspectiva casi un augurio de la gran identidad que alcanzarían las obras de su nieto Nel Rodríguez, en una ciudad mediana, la segunda en Colombia, llamada Medellín, cuya concepción urbana sería tan heteróclita como indefinible resulta la diversidad de sus obras (véanse fotografías). El edificio del Instituto de Bellas Artes, la Iglesia de Santa Gema, la Iglesia del Peñol o su propia casa son apenas un ejemplo para mostrar el extenso rango de la condición de arquitecto de Nel Rodríguez con su casi completa ausencia de prejuicios al respecto.

"Ya a estas alturas no se puede hacer la casa para Nel Rodríguez; hay que hacer casas para todos, para cualquiera"... dice sin el menor deje de nostalgia, mientras repasa con la mirada el atrevido diseño del lugar donde vive: enorme, situada en el viejo y empinado barrio residencial "El Prado" hoy abandonado por la gurguesía: su casa son dos pisos volcados sobre un gran patio interior abierto, con árboles y plantas como una selva, hacia donde se asoma el segundo piso y el balcón, con techos inusualmente altos y una idea de la geometría que en los años 30, cuando fue construída la casa, se consideró inteligible.

Durante toda la entrevista hubo que luchar contra la modestia obstinada de este hombre que se revalúa tantas veces cuantas veces se levanta y que es el ideólogo de un maltratado y pretendidamente ignorado "Plan regulador" para el urbanismo de Medellín que en 1947 fue una profecía sobre el desorden que sobrevendría, de no poner freno a la avidez económica y a la ignorancia política de quienes regulaban (y continúan regulando), el desarrollo urbanístico de Medellín.

EL URBANISMO

Dice al respecto:

—"El urbanismo no se ha tomado en serio entre nosotros. Está en manos inexpertas, inestables y volubles que sin embargo manejan miles de millones. El urbanismo es un trabajo de grupo que debiera estar ejercido por profesionales expertos y con larga práctica; en ningún caso por políticos.

La ciudad es imprescindible para el hombre y a más desarrollada, mejor. El hombre tiene que vivir en sociedad. Qué va a hacer nadie en el campo? Morirse de hambre. Por eso es fundamentál el urbanismo si trata las necesidades de la sociedad: trabajo, educación, salud. Hablo en pro de un desarrollo urbano, no de un CRECIMIENTO urbano. Los edificios son sólo la expresión física de necesidades sociales y la satisfacción de esas necesidades es el urbanismo. Hoy por hoy el individuo desapareció para él y dió lugar al Hombre en general, para quien debiera ser el mundo: ya somos muchos para hacer la casa para un individuo.

El paso al progreso implica destruír lo que había. No todo lo viejo es bueno: sólo se deben conservar algunos valores estéticos y sentimentales, pero el sentimentalismo es contrario al progreso.

NUESTRO CASO

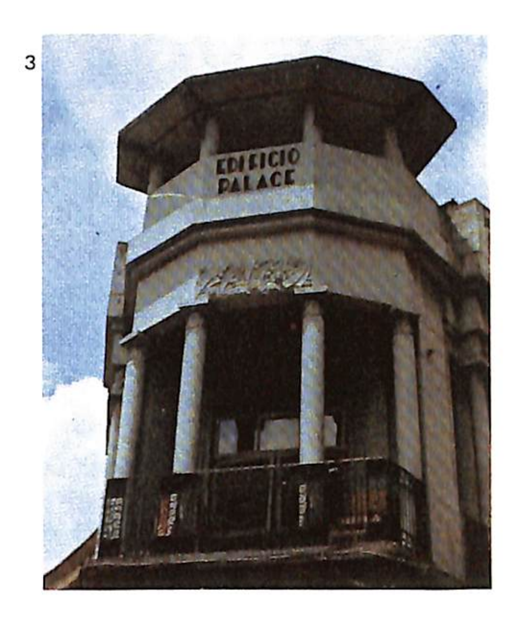
El primer obstáculo que encontramos en el ejercicio del urbanismo, es el Gobierno con quien no se puede contar para orientar el desarrollo de la ciudad. Partiendo de que la división del país es política y no climática o productiva.

Desde hace muy poco el Gobierno reconoce que esto sí se debe estudiar y que se debe primero crear infraestructura donde

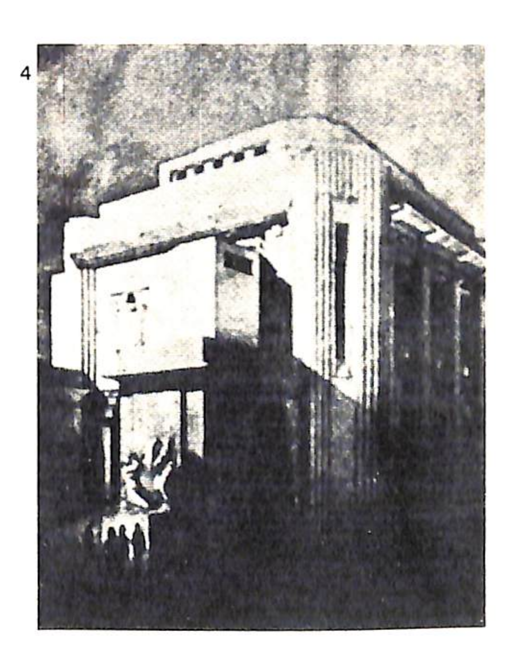
2



3

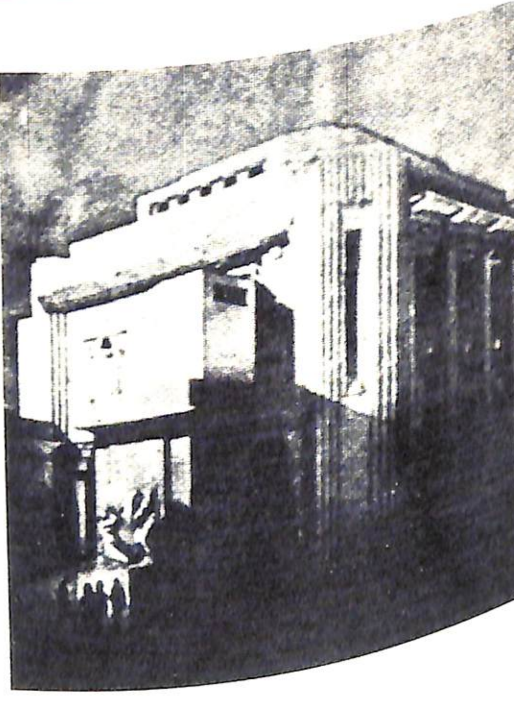


4









se pueda producir y luego sí llevar allí una comunidad.

En lugar de esto, nuestras ciudades están situadas en los sitios más absurdos: donde no hay agua, en faldas a donde no llegan carreteras y dónde no hay de qué vivir. Sólo se podrían citar en Colombia las ciudades del Valle del Cauca y Bogotá como las más propicias, y en este último caso porque el plan de carreteras estuvo pensando para el desarrollo de la Capital.

En conclusión, el Gobierno no hace aquí lo que debía por el Habitat y se impone el urbanismo como solución.

NUESTRAS CIUDADES

Es también el Gobierno el directo responsable de desarrollar las ciudades, y en este sentido, hay que pasar ya de los pueblos para desarrollar nuevas ciudades donde la ciencia señale como zona propicia. El Municipio es la entidad básica en el desarrollo de la tierra, pero si la gente menos indicada como son los políticos están a su cargo, no se hacen ni caminos veredales. Lo que sea fuera de la capital no se hace.

El ejemplo típico para nosotros es el saneamiento del Río Medellín que beneficiaría a varios municipios por los que pasa, pero los políticos no están interesados en ello. También hace 25 años se hizo el "Plan regulador para Medellín" y en 1947 escribía en la Revista de Arquitectura de la Universidad Pontificia Bolivariana:

'No veo posibilidad de que esta tibia e indolente ciudad de Medellín llegue a tener un plan urbanístico completo por las vías naturales, o sea, las del Gobierno Municipal. A éste nunca le han faltado estudios, proyectos de reorganización de su oficina de urbanismo, su temible junta de valorización, etc. Ahora todas estas buenas intenciones entrarán en otro período de letargo, porque el Gobierno Nacional tiene el proyecto de fundar un Instituto de Urbanismo al cual se le va a pedir el favor de que nos planee a Medellín, una vez Bogotá esté terminado. Se necesita ser muy ingenuo para creer que vamos a obtener algo de esa fuente'. (1)

Se planteaban entonces problemas cuyas consecuencias hoy se viven todavía: orientar la ciudad como centro industrial o intelectual (para ambas había opción); si circunscribir el perímetro urbano y fomentar la construcción vertical, conservando núcleos medianos alrededor, como suburbios o desarrollar troncales para todo el valle o incluso preveer el traslado futuro de Medellín para otro sitio; considerar la línea férrea que la cruza como un eje con estaciones y por último, que el Río Medellín fuera enderezado y tuviera dos arterias gruesas en sus riberas. Además se consideraba desde entonces la bondad de puentes colosales sobre el Río con pasos a nivel como se hacen hoy. Actualmente todo esto está hecho por encima de cualquier previsión.

Hace 25 años trabajé en Estados Unidos para el plan regulador con Wiener y Sert, que fue una desilusión para los antioqueños porque aunque era muy bueno, los técnicos aquí lo hicieron pedazos. Acabaron con el futuro centro comercial de Medellín en 200 años como era Guayaquil, porque a los urbanistas les parecía muy sucio y con muchos vagabundos, en lugar de lavarlo y ampliarlo, diseminaron todo aquel centro de servicios.

Padecemos además el problema de no tener una escuela de urbanismo y por eso quienes saben de esto, tienen un urbanismo importado que es imposible hacer funcionar aquí. Añadido a esto que por estar el urbanismo dirigido por políticos, es todo lo que hacen inconcluso e inestable y no hay ninguna tradición en las obras. Por su lado, Planeación Municipal considera que legislar es poner trabas a las obras.

EL QUE TENGA LA TIERRA

Esta ausencia de urbanismo hace que prime quien tiene la tierra. Además, por una legislación absurda de Planeación, cada edificio debe tener su obra de arte y así es como cada uno tiene su pegotico en lugar de haber hecho en conjunto una buena obra de arte. Otro error es el haber tratado a Medellín como a una ciudad radial en sus vías y no lineal como realmente es, trayendo el centro de la ciudad grandes flujos en avenidas que deberían ser tangenciales.

La gente necesita oportunidades y por eso necesita vivir en sociedad en la ciudad: quiere progresar, adquirir conocimiento y recibir servicios. El intercambio profesional no ocurre en el campo. La finalidad del habitat van a ser las grandes ciudades, cada vez más eficientes y con más trabajo para ofrecer, aunque vengan entonces los problemas de circulación y servicios. El caso de Los Angeles (USA) donde tienen que traer agua del Canadá y es cada vez más difícil la provisión.

No hay que confundir, a todas éstas, el desarrollo urbano con el crecimiento urbano. El desarrollo es la suma de servicios y actividades y no la suma de las casas y los edificios. Todavía estamos empecinados en que la vida del campo como la ideal: tranquila, sin grandes problemas, pero el hombre moderno necesita complicaciones, que su medio sea la ciudad; en el campo no hay progreso.

No creo por esto que se deban crear escuelas en el campo con aquellas distancias y sin quien enseñe en ese aislamiento. Creo más bien que hay que crear más ciudades, ciudades grandes. El campo es para producir materias primas y comida y eso lo producen las maquinarias, no puede dejarse la mano del hombre produciéndola. Incluso la electricidad y el petróleo que están en los espacios libres: no se puede pedir a nadie que viva en el ostracismo, sin ir a cine. Esa vida tiende a desaparecer. En Colombia existen campos de desarrollo tan importantes como Urabá, Chocó, los Llanos Orientales, el Valle del Cauca y el Magdalena Medio, entre otros.

AUSENCIA DE PREVISION

La investigación es la base del cambio. La trasformación en las necesidades humanas se refleja en la trasformación de los edificios; lo que antes tomaba 15 años en cambiar ahora cambia en 15 días.

Hoy en día todos optan por la casa propia, pero el obstáculo más grande de tenerla es el trabajo: la distancia, la difícil movilidad y el inconveniente para cambiar de trabajo, lo cual ocurre como mínimo tres veces en la vida del hombre. Hoy en día vivir en casa propia es un problema. Deberían existir aquí instituciones que llevaran a cabo canjes de casas para que la gente estuviera más cerca del trabajo y se evitara el tráfico.

Los cambios incluso en lo espiritual se reflejan en la apreciación arquitectónica. Ahora nos importa que el lugar donde vivimos se amolde a nuestro modo de pensar.

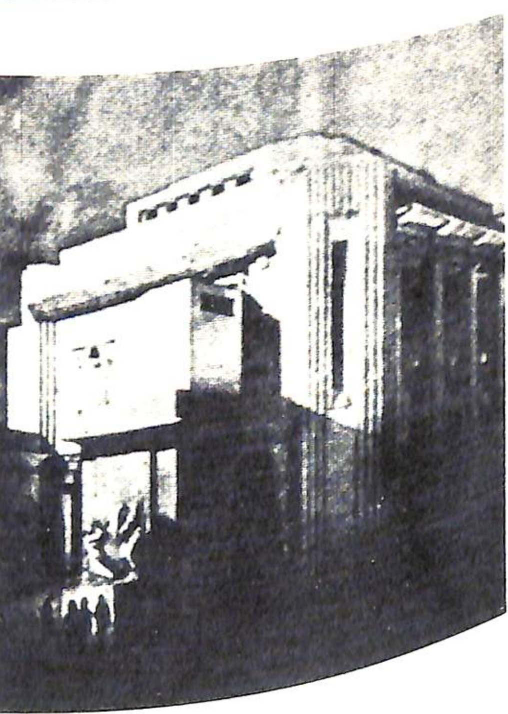
LOS CAMBIOS ARQUITECTONICOS

Todos estos cambios tienen que ver con el arquitecto. Ahora él tiene tres clientes cuando antes era sólo el usuario. Ahora son: el propietario del edificio que impone que sea económico, fácil de vender, que haya dónde guardar el carro, que se utilice al máximo el terreno, sin dejar jardines ni salidas a la calle. El segundo cliente es el usuario del edificio que si no le sirve lo que le ofrecen no lo compra y que no es directamente a él a quien el arquitecto puede satisfacer.

El tercer cliente es el hombre de la calle que dice "qué arquitecto tan bruto" o "qué edificio tan bonito", "Qué malo eso" y se va de la ciudad. El aspecto estético el arquitecto lo tiene que cuidar cada vez para más gente. No obstante ahora el arquitecto está desconcertado: no sabe qué debe primar. Está combinando tanto los edificios, los espacios libres, los mate-







se pueda producir y luego sí llevar allí una comunidad.

En lugar de esto, nuestras ciudades están situadas en los sitios más absurdos: donde no hay agua, en faldas a donde no llegan carreteras y dónde no hay de qué vivir. Sólo se podrían citar en Colombia las ciudades del Valle del Cauca y Bogotá como las más propicias, y en este último caso porque el plan de carreteras estuvo pensando para el desarrollo de la Capital.

En conclusión, el Gobierno no hace aquí lo que debía por el Habitat y se impone el urbanismo como solución.

NUESTRAS CIUDADES

Es también el Gobierno el directo responsable de desarrollar las ciudades, y en este sentido, hay que pasar ya de los pueblos para desarrollar nuevas ciudades donde la ciencia señale como zona propicia. El Municipio es la entidad básica en el desarrollo de la tierra, pero si la gente menos indicada como son los políticos están a su cargo, no se hacen ni caminos veredales. Lo que sea fuera de la capital no se hace.

El ejemplo típico para nosotros es el saneamiento del Río Medellín que beneficiaría a varios municipios por los que pasa, pero los políticos no están interesados en ello. También hace 25 años se hizo el "Plan regulador para Medellín" y en 1947 escribía en la Revista de Arquitectura de la Universidad Pontificia Bolivariana:

'No veo posibilidad de que esta tibia e indolente ciudad de Medellín llegue a tener un plan urbanístico completo por las vías naturales, o sea, las del Gobierno Municipal. A éste nunca le han faltado estudios, proyectos de reorganización de su oficina de urbanismo, su temible junta de valorización, etc. Ahora todas estas buenas intenciones entrarán en otro período de letargo, porque el Gobierno Nacional tiene el proyecto de fundar un Instituto de Urbanismo al cual se le va a pedir el favor de que nos planee a Medellín, una vez Bogotá esté terminado. Se necesita ser muy ingenuo para creer que vamos a obtener algo de esa fuente'. (1)

Se planteaban entonces problemas cuyas consecuencias hoy se viven todavía: orientar la ciudad como centro industrial o intelectual (para ambas había opción); si circunscribir el perímetro urbano y fomentar la construcción vertical, conservando núcleos medianos alrededor, como suburbios o desarrollar troncales para todo el valle o incluso preveer el traslado futuro de Medellín para otro sitio; considerar la línea férrea que la cruza como un eje con estaciones y por último, que el Río Medellín fuera enderezado y tuviera dos arterias gruesas en sus riberas. Además se consideraba desde entonces la bondad de puentes colosales sobre el Río con pasos a nivel como se hacen hoy. Actualmente todo esto está hecho por encima de cualquier previsión.

Hace 25 años trabajé en Estados Unidos para el plan regulador con Wiener y Sert, que fue una desilusión para los antioqueños porque aunque era muy bueno, los técnicos aquí lo hicieron pedazos. Acabaron con el futuro centro comercial de Medellín en 200 años como era Guayaquil, porque a los urbanistas les parecía muy sucio y con muchos vagabundos, en lugar de lavarlo y ampliarlo, diseminaron todo aquel centro de servicios.

Padecemos además el problema de no tener una escuela de urbanismo y por eso quienes saben de esto, tienen un urbanismo importado que es imposible hacer funcionar aquí. Añadido a esto que por estar el urbanismo dirigido por políticos, es todo lo que hacen inconcluso e inestable y no hay ninguna tradición en las obras. Por su lado, Planeación Municipal considera que legislar es poner trabas a las obras.

EL QUE TENGA LA TIERRA

Esta ausencia de urbanismo hace que prime quien tiene la tierra. Además, por una legislación absurda de Planeación, cada edificio debe tener su obra de arte y así es como cada uno tiene su pegotico en lugar de haber hecho en conjunto una buena obra de arte. Otro error es el haber tratado a Medellín como a una ciudad radial en sus vías y no lineal como realmente es, trayendo el centro de la ciudad grandes flujos en avenidas que deberían ser tangenciales.

La gente necesita oportunidades y por eso necesita vivir en sociedad en la ciudad: quiere progresar, adquirir conocimiento y recibir servicios. El intercambio profesional no ocurre en el campo. La finalidad del habitat van a ser las grandes ciudades, cada vez más eficientes y con más trabajo para ofrecer, aunque vengan entonces los problemas de circulación y servicios. El caso de Los Angeles (USA) donde tienen que traer agua del Canadá y es cada vez más difícil la provisión.

No hay que confundir, a todas éstas, el desarrollo urbano con el crecimiento urbano. El desarrollo es la suma de servicios y actividades y no la suma de las casas y los edificios. Todavía estamos empecinados en que la vida del campo como la ideal: tranquila, sin grandes problemas, pero el hombre moderno necesita complicaciones, que su medio sea la ciudad; en el campo no hay progreso.

No creo por esto que se deban crear escuelas en el campo con aquellas distancias y sin quien enseñe en ese aislamiento. Creo más bien que hay que crear más ciudades, ciudades grandes. El campo es para producir materias primas y comida y eso lo producen las maquinarias, no puede dejarse la mano del hombre produciéndola. Incluso la electricidad y el petróleo que están en los espacios libres: no se puede pedir a nadie que viva en el ostracismo, sin ir a cine. Esa vida tiende a desaparecer. En Colombia existen campos de desarrollo tan importantes como Urabá, Chocó, los Llanos Orientales, el Valle del Cauca y el Magdalena Medio, entre otros.

AUSENCIA DE PREVISION

La investigación es la base del cambio. La trasformación en las necesidades humanas se refleja en la trasformación de los edificios; lo que antes tomaba 15 años en cambiar ahora cambia en 15 días.

Hoy en día todos optan por la casa propia, pero el obstáculo más grande de tenerla es el trabajo: la distancia, la difícil movilidad y el inconveniente para cambiar de trabajo, lo cual ocurre como mínimo tres veces en la vida del hombre. Hoy en día vivir en casa propia es un problema. Deberían existir aquí instituciones que llevaran a cabo canjes de casas para que la gente estuviera más cerca del trabajo y se evitara el tráfico.

Los cambios incluso en lo espiritual se reflejan en la apreciación arquitectónica. Ahora nos importa què el lugar donde vivimos se amolde a nuestro modo de pensar.

LOS CAMBIOS ARQUITECTONICOS

Todos estos cambios tienen que ver con el arquitecto. Ahora él tiene tres clientes cuando antes era sólo el usuario. Ahora son: el propietario del edificio que impone que sea económico, fácil de vender, que haya dónde guardar el carro, que se utilice al máximo el terreno, sin dejar jardines ni salidas a la calle. El segundo cliente es el usuario del edificio que si no le sirve lo que le ofrecen no lo compra y que no es directamente a él a quien el arquitecto puede satisfacer.

El tercer cliente es el hombre de la calle que dice "qué arquitecto tan bruto" o "qué edificio tan bonito", "Qué malo eso" y se va de la ciudad. El aspecto estético el arquitecto lo tiene que cuidar cada vez para más gente. No obstante ahora el arquitecto está desconcertado: no sabe qué debe primar. Está combinando tanto los edificios, los espacios libres, los mate-

riales y los gustos, casi como si se tratara de la moda y no durara más de un año. La arquitectura ha llegado a no tener norma de Planeación ni de estética. Antes si la había, primaba la proporción. La anarquía actual en la arquitectura es similar a la que existe en las artes. No hay nada fijo, estamos en época de búsqueda y para un arquitecto tener que hacer una creación con cada edificio es una calamidad. El cambio debía basarse más en la investigación.

Conocer en qué consistieron los cambios: qué no sirve y remediarlo porque no se trata de hacer cosas distintas sino mejores.

EL SENTIMENTALISMO

Por el otro lado, es injusto cómo, por conservar lo viejo, Santa Fé de Antioquia, la ciudad vieja de Cartagena o Villa de Leyva en Colombia, ya no sirven, son ciudades muertas. A ellas el Gobierno y la sociedad les han impuesto la permanencia con la prohibición de que haya cambios allí tan sólo porque tienen unos edificios muy armónicos. Pero hoy aquello está muerto. Creo que el sentimentalismo tiene que dar paso al progreso para que haya vida y actividad.

Hay que ajustarse al modo de vida actual y si la calle es más importante, qué importa que en aquel edificio descolorido haya nacido el presidente tal? Que pongan en su lugar una placa.

A mi juicio, en Medellín hay sólo unos tres o cuatro edificios para conservar: La Catedral, que vale la pena en el mundo entero, aunque no tiene nada que ver con nosotros y además los vecinos le quitan el interés y la fuente de enfrente la tapa; también la Estación del Ferrocarril de Antioquia y tal vez, el Palacio Municipal como tradición. Pero qué hacer con todos los edificios que no se pueden tumbar? En lugar de eso debe conectarse el centro cívico con el centro comercial que es Guayaquil para dirigir el desarrollo urbano hacia el Río Medellín".

SUS OBRAS

— Casi todas las obras que son representativas para la gente en Medellín, son obra suya: Bellas Artes, el teatro, Pablo Tobón, el Museo El Castillo, la casa egipcia, la iglesia de Santa Gema, amén de casi todo Prado, no es así?

— **"Casi todo eso lo hice en la firma H y R Rodríguez e Hijos, por eso no puedo decir que son mías. Los edificios que hice en la primera época fueron los de la Colombiana de Tabaco en Guayaquil y luego de ellos en Cartagena y Barranquilla, pero luego llegó John Sierra y fue él el arquitecto de Coltabaco. En realidad el único mérito que tiene esa vieja fábrica de Coltabaco es que es en ladrillo a la vista y antes no se usaba mostrar los materiales, pero últimamente le hicieron reformas. A casi todas las obras les pasó eso: tuvieron muy corta vida para lo que fueron hechas y luego vino el cambio. En Europa pasa eso: hay preciosidades de edificios pero son muertos".**

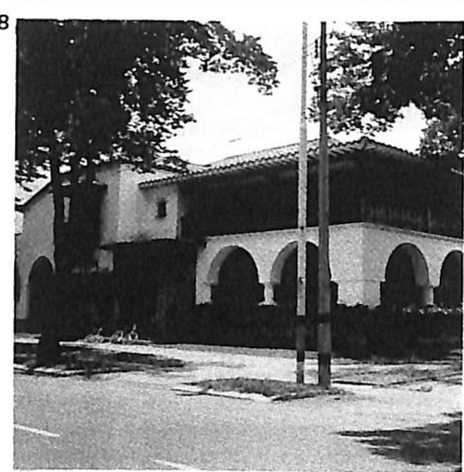
— Muchos edificios públicos de Medellín, fueron hechos por usted, o por la firma Rodríguez, Bellas Artes, Pablo Tobón, Palacio Municipal. . . hablemos de eso.

— **"Una vez terminé de estudiar en los Estados Unidos, me fuí a Europa y había allá, en París, una exposición de arquitectura que me descrestó por completo: estaba harto de trabajar con el estilo inglés, Tudor y cosas por el estilo en la Facultad. Hay que tener en cuenta que yo llevo 54 años trabajando la arquitectura y me tocó la época verdaderamente anquilosada de ella que fue la transición al modernismo donde en todas las universidades como aquí también, enseñaban sólo lo viejo, lo viejo y a lo nuevo no le daban beligerancia, de suerte que lo que yo estudié no me sirvió casi de nada. Vine aquí a aplicarlo y**

7



8



5



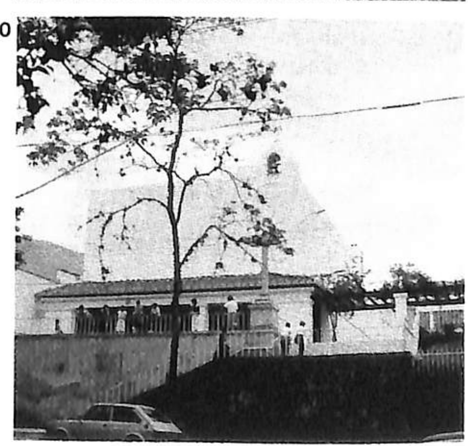
6



9



10



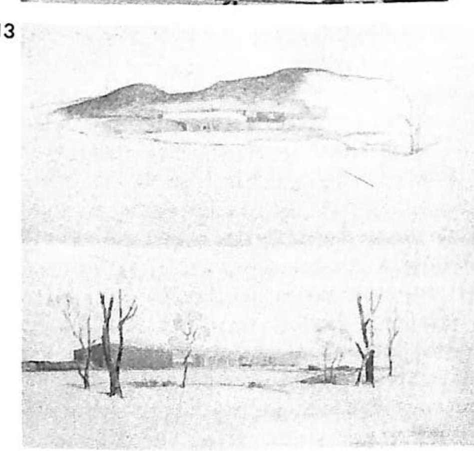
11



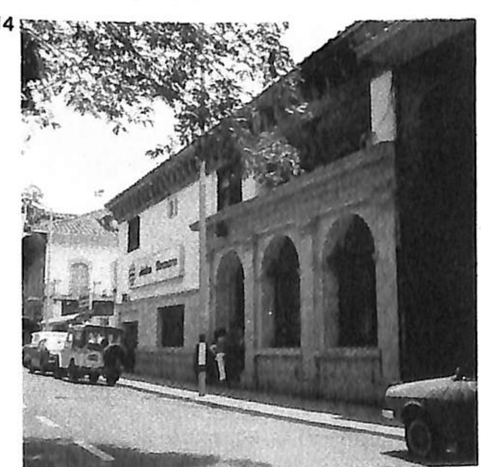
12



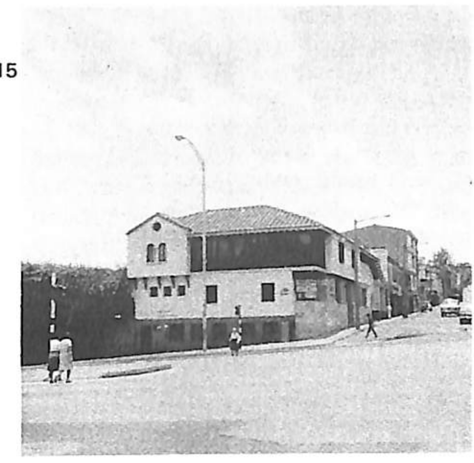
13



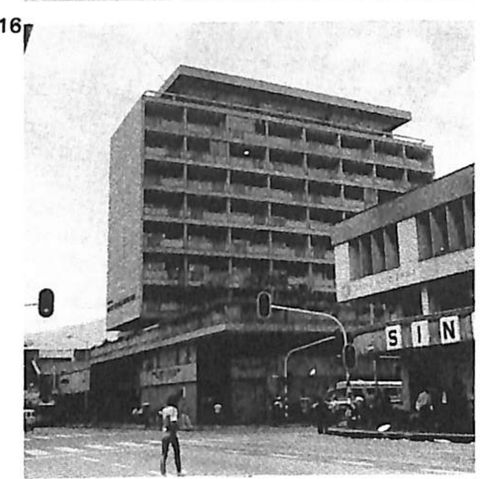
14



15



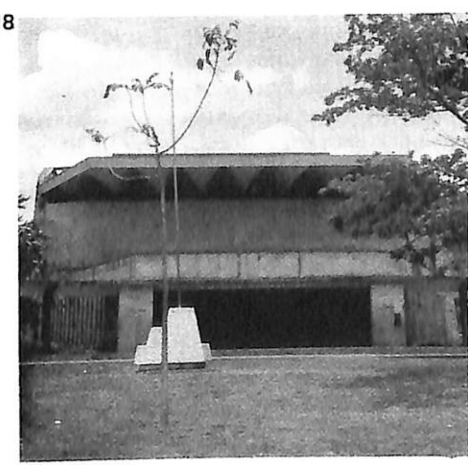
16



17



18



me tocó una época de desconcierto, de copia casi servil. El edificio de Bellas Artes es consecuencia de la impresión de aquella exposición de París y de otra en Alemania bastante mejor, que entonces me desconcertó por su simplicidad: era realmente moderna; la de París era todavía muy Art Nouveau. Pero en realidad ese teatrico de Bellas Artes es una cosa que no tiene razón de ser, es decorativo; me ha pesado hacerlo porque no tiene el más mínimo mérito".

– Y el Museo El Castillo?

– "Es como Bellas Artes. . . ahora friegan tanto con El Castillo y yo hice eso como un tema de diseño: hacer una cosa exótica, estúpida, fuera de la época, fea y todo lo malo que usted quiera. No es que sea malo, porque es copiado, –no servilmente– pero está empapado de lo que era un castillo. Es solamente una carátula, porque por dentro no tiene nada de castillo".

– Fue entonces algo a 'pedido del cliente'?

– "Ciento por ciento; yo le dije mucho que cómo se le ocurría hacer eso. Fue como la casa del doctor Fernando Estrada, la Casa Egipcia: yo le dije que cómo iba a hacer una vivienda para él, actual, con

---

1 Edificio Bedout. Boyacá entre Carabobo y Bolívar. Medellín.
2 Edificio Constain Palacé entre Boyacá y la Avenida 1o. de Mayo.
3 Edificio Palacé. Palacé con la Avenida 1o. de Mayo. Medellín.
4 Palacio de Bellas Artes. Avenida la Playa. Medellín.
5 Iglesia Santa Gema. Avenida 33 con la carrera 80. Medellín.
6 Fábrica Nacional de Chocolate Cruz. Carabobo con calle 41. Medellín.
7 Casa de la Familia Estrada (La Casa Egipcia). Sucre con Cuba. Medellín.
8 Casa de Don Gabriel Angel. Barrio Prado. Medellín.
9 Residencia ubicada en carrera el Palo con Perú. Medellín.
10 Iglesia del Espíritu Santo. Barrio Prado. Medellín.
11 Edificio de la Bolsa. Parque de Berrio. Medellín.
12 Antiguo Edificio Coltejer. Junín con Colombia. Medellín.
13 La Providencia (Residencia de la Señora Gabriela Isaza)(Dibujo). Medellín.
14 Residencia Particular. Parque de Bolívar. Medellín. (Hoy Jardines Montesacro).
15 Residencia Particular. Avenida Oriental con Ecuador (Sede Turantioquia). Medellín.
16 Sede del Banco Central Hipotecario. Colombia con Cúcuta. Medellín.
17 Iglesia San Juan de Dios. Colombia con Cúcuta.
18 Teatro Pablo Tobón Uribe.

una arquitectura que era incipiente, de una época donde no había casas sino templos y sarcófagos, pero eran los dos muy amigos míos y no tuve más remedio. Todavía más exótica la Casa Egipcia que el Castillo que era por lo menos europeo y de una época más reciente. Para el diseño de éste tuve que ponerme a estudiar los del Rhin, me parecieron los más 'fafaracheros' los franceses y entonces resolví hacer un potpurri de castillos; le quedó faltando no más el foso que se lo cambié por unos jardines como de una cuadra y media, que se acabaron ligero, ligero. En ese entonces aquello era una casa de campo y no había construcciones por allá: fue de 1925 o 1930 El Castillo. En el proceso de diseño me demoré muy poco porque en aquella época si uno se demoraba un més, el cliente conseguía a otro".

LA EVOLUCION DE LA VIVIENDA

— Qué era lo que más pedían entonces?

— "Edificios de tapias, las llamadas 'casas de siete' que era el colonial español típico que todavía hay en los pueblos nuestros, que constan de un patio central, una hilera de piezas y un travesaño que es el comedor y atrás quedaba el servicio. La llamábamos 'casas de siete' porque las medidas eran siempre estandar, cuatro metros para todo. Eran muy típicas. Se le fueron introduciendo modificaciones: se amplió un poco el corredor para formar el 'recibo' porque antes las casas no tenían sino sala que siempre permanecía cerrada y era sólo para cuando iba el Obispo. Otra mejora que se les hizo fue el cuarto del zagúan que era independiente, que de ser estudio para el señor de la casa, pasó a ser garaje o cuarto de la televisión. En los pueblos se hacen todavía muchas 'casas de siete'. El trabajo que teníamos en esa época era casi todo de eso: colonial urbano que es el feo, porque el bonito es el aislado en el campo. Cuando le pedían a uno una 'casa de siete', se tenía que preguntar de cuántas alcobas y si tenían loco o nó, porque se hacía un cuarto especial para él, que quedaba atrás aislado (fuera bobo o loco); nadie entonces quería llevarlo al manicomio de aquí que era una cosa horrible. Ese cuarto servía también cuando el señor de la casa resolvía aislarse porque tenía que hacer alguna cosa o había peleado con la señora. El cuarto del loco daba al solar y lindaba con el cuarto del servicio. . . podía haber alguna relación de amistad. . . Así mismo servía para 'guardar' a la muchacha de la casa cuando tenía siete meses de embarazo y no podía salir más a la calle porque era soltera. Son distintos usos del cuarto ese. La evolución de la vivienda va con las necesidades de la época: una casa colonial no nos serviría gran cosa ahora porque tenían un zaguán a un lado para entrar los caballos del coche o las vacas a ordeñar al solar, que entonces tenía gallinas, arboleda, caseta para el perro. Si la casa quedaba en la esquina, a la vuelta quedaba esta puerta falsa para los animales, pero si era de las del medio se hacía el callejón del lado donde daba el poniente, al que se le tenía mucho miedo".

— Cuánto era entonces el tiempo de construcción de una de estas 'casas de siete'?

— "Casi un año se demoraba porque había que esperar a que se secara la tapia y se iba encogiendo, por eso es que a las puertas había que estar cambiándoles el umbral. Ese tipo de casa ya no cuenta, tienen el mérito de la uniformidad, con la que una cuadra parecía un sólo edificio: tenían un alero continuo y la casa sólo se diferenciaba por el portón; era lo que la caracterizaba. El arquitecto entonces no tenía interés alguno en distinguirse como ahora. (Habría que decir 'maestro' en lugar de arquitecto). La uniformidad le daba una tranquilidad al conjunto: como solución urbanística aquello era maravilloso".

EL PASADO

— Cómo fue el ingreso de los primeros arquitectos: fue algo difícil?

— "Tengo que hablar por lo mío, porque hubo anteriores que eran autoarquitectos como mi papá, que era fotógrafo de la Fotografía Rodríguez y se puso a trabajar con libros en arquitectura: como todo era tan rígido, tan igual, podían estudiar así, no había problemas de construcción, no existía el concreto, sólo era la tapia, el techo de teja y la carpintería que en ese tiempo floreció mucho la ebanistería. Se hicieron cosas hermosas especialmente en comedores. Volviendo sobre nuestro ingreso como arquitectos, hubo al comienzo mucho antagonismo y una lucha tremenda para competir con los maestros: los arquitectos sólo se dedicaron en un principio a hacer templos que era lo único a lo que no se le medían los maestros y uno que otro edificio en altura que requería saber de cimientos. Fue aquella una época desgraciada para nosotros, primero que todo, porque no había originalidad. Los que tenían plata iban a Europa, veían algo que les gustaba y lo retrataban y venían y se lo imponían a los arquitectos: el Barrio Prado es un potpurrí de las ideas de los ricos que iban a Europa; las obras eran más hechas por los dueños que por los arquitectos. Lo peor es que todavía en las Facultades se les enseña a copiar, no a tener originalidad: el estudiante pregunta por qué tiene que hacer eso y el profesor le contesta que porque así se lo enseñaron a él y porque le gusta así y tiene que aprender lo que el profesor aprendió y que a su vez éste lo había aprendido de otro. A mí todos los días me vienen muchachos con problemas así: que necesitamos un edificio que tenga como base un muro, una esquina y una escala. . . caramba! le están amarrando las manos a los muchachos, no los dejan investigar y sin investigación no hay nada".

— No cree pues, que todo pasado fue mejor, al menos en arquitectura?

— "Piense por ejemplo en el Parque Berrio hacia el cual existe un instinto romántico: originalmente su arquitectura fue muy simple, edificios todos de dos pisos, todos con balcón; se veía bonito por uniforme, pero hoy a mil pesos la vara, no sirven aquellos edificios; puede que no sean feos como conjunto, pero hay que tumbarlos".

SU ATREVIMIENTO

— En las obras suyas hay cosas muy osadas: en Laureles hay una casa suya de los años 50 con un muro en baldosín, que todavía sigue siendo atrevida. . .

— "La más atrevida es esta en donde vivo, que tiene 45 años y la hice con doble altura y sin ventanas exteriores lo que a las señoras les pareció inconcebible; toda construída al rededor de un patio y toda la luz proviene de él. Creo que también la Iglesia del Colegio San José y la de Santa Gema son una aplicación de la escultura que no se había hecho aquí; un edificio chiquito que hay en la calle Boyacá tiene el entonces delito del ladrillo a la vista y el Edificio Bedout tiene tres cabezas que hoy parecen decorativas pero que tienen una rázón de ser: eran las tres generaciones de Bedout que me habían tocado a mí; las cabezas son vaciadas en cemento y son huecas por dentro, tiene cada una la historia de la respectiva generación; cuando se caigan con un temblor, se va a saber aquello. Esa fue otra modalidad muy común entonces, la escultura dentro de la arquitectura, en fachadas interiores y exteriores, en columnas, etc.".

— Eso fue especialmente característico en usted, el uso de la escultura. . .

— "El edificio de Bellas Artes por ejemplo, tenía afuera un conjunto escultórico que no se hizo y el Palacio Municipal también, Las esculturas del Salón Dorado del Club Unión sí son hechas por mí porque era más complicado explicárselas a un escultor; los dibujos de la casa que mencio-

naba ahora en Laureles, cerca a la Avenida Jardín, también son míos. Mejor dicho, es que antes trabajábamos más en las obras que ahora. Actualmente presentamos los planos para que otros lo hagan. Anteriormente había un solo plano en papel acuarela que era el que lo tenían como a un santo y uno tenía que ir a dar las medidas, ir a ver si el ladrillo lo estaban recortando bien y hasta ir a los tejares. Hubo en Medellín, a propósito de los escultores, tres buenos que nos colaboraron mucho: Bernardo Vieco, un Carvajal y un Patiño. Este último me hizo dos muy buenas que puse en el Edificio Constain. . . (pero no le vaya a decir a nadie que ese también es mío). . . También utilicé la escultura en un proyecto de Iglesia que tenía de base un conjunto escultórico del Pueblo de Dios, que no se hizo, aunque ya cumplía con la nueva reglamentación del Concilio Vaticano Segundo y la planta era un caracol en la que se iban teniendo impactos a medida que se avanzaba. En el Estadio Atanasio Girardot también había planeado grandes arcos para dejarle espacio a los otros deportes pero lo que hicieron fue unas columnas rectas".

— El edificio Parisina también es suyo?

— "Ese también es un recorrido francés contemporáneo de Bellas Artes y son las mismas tendencias. Cómo es de demalas uno que lo sepan! Todo esto pertenece como a mi período de 'desconcierto' en el que no sabía que quería hacer. Fue cuando quise hacer una casa morisca de mucha plata e importamos todos los azulejos para una casa de habitación de un señor Uribe; resultó de un estilo muy puro".

— Y la capilla del Seminario de Las Palmas. . .?

— "Aquello es un conjunto estructural en donde quería hacer dos ensayos: el como parabólico con un centro y un gran altavoz allí, por la cualidad de la parábola de concentrar el sonido. Yo se los mandé a unos expertos y dieron un dictamen favorable aun cuando hoy día todavía le falta el material absorbente para la bóveda, por eso la acústica es horrible y con icopor podría acabársele el eco. No obstante la sensación espacial de la capilla es agradable. . .".

— . . . Y la casa donde hoy funciona Jardines Montesacro en el Parque Bolívar. . .?

— "Esa fue mi época colonial, cuando no nos mandaban a hacer sino casas así.

LOS

— También ha tenido grandes proyectos urbanísticos. . .?

— "Sí, uno era la Avenida La Playa como un gran peatonal con fuentes. Han sido ideas pero nada se ha construído: eso es fácil, con la quebrada y zonas verdes, con el agua limpia y con caiditas cada tanto, por debajo iban los dos colectores. Fue una discusión muy acalorada el si se cubría o nó la Quebrada Santa Elena y era más costoso cubrirla; yo decía que si todas las calles tiene colectores, por qué dejar de hacer la más bonita avenida por no poner un par de tubos. Cuando estuve en el Plano Regulador, una de las cosas en las que más insistí fue en los colectores, también en los del Río Medellín: hice un mapa de ellos; no eran muy grandes, no se le podían echar las aguas lluvia y no se mezclarían con las aguas negras, eran sólo para éstas y por encima iban unos volcaderos que iban hasta la quebrada para barrer las alcantarillas. Este estudio existe. Hoy se pone en vigencia porque pensar en el Metro con ese Río sucio es un desastre. Otro problema de haber cubierto la Quebrada Santa Elena es que se llena por los desagues y los muros de contención por debajo están socavados, socavando también los edificios por debajo, en cambio la piedra de la quebrada está acumulada debajo del Hotel Nutibara; como eso no lo ve nadie, a nadie le importa. También las vigas de la parte cubierta que corresponde a la Calle Junín, están cedidas, rotas y nunca se ha hecho nada. Yo hice esa revisión y mandé informes. Creo que por ningún motivo se deben cubrir las aguas vivas, son un peligro. La última revisión se hizo hace cinco años y las fundaciones estaban socavadas por eso cuando crecía el nivel se metía a las alcantarillas de los edificios.

— Hablando de otra cosa original suya es la Iglesia del Nuevo Peñol. . .?

— "Es una estructura atípica muy discutida, que no les gusta a muchos porque no es copiada".

— Y el proyecto de La Alpujarra?

— "Fue fallido, porque nuestra idea es que no se podía trasplantar sino hacer que el centro creciera hacia allá, para que no quedaran dos centros. El proyecto nuestro contemplaba el trayecto de la Carrera Bolívar, para hacerla importante, peatonal, con edificios a lado y lado. Si quiera que hubieran hecho ese centro administrativo al lado de acá (al más cercano) de San Juan, pero lo hicieron del otro lado porque la tierra era más barata. Aquí el aspecto económico prima sobre cualquier cosa; el Plan Vial se lo tiraron por eso, porque había que utilizar la vía del ferrocarril y ya no sirve: por ahorrarse seis millones".

Con una lucidez de profeta, Nel Rodríguez analiza siempre los errores del desarrollo urbano que en nuestro contexto es más la arbitrariedad de unos políticos de turno, que el destino de muchos serenamente orientado por la experiencia y la investigación de arquitectos y urbanistas de la talla y originalidad del Profesor Nel Rodríguez.

Algunas obras de las realizadas por el Arquitecto Nel Rodríguez en Medellín, son:

- El Teatro Bellas Artes.
- El Edificio Parisina.
- La residencia donde hoy funciona el Museo El Castillo.
- La Casa Egipcia.
- El Edificio Constain (Palacé entre Boyacá y la Avenida 1o. de Mayo). La (Sorpresa).
- El edificio Central (Hoy de la Caja Agraria).
- El Banco República (La Bolsa) (Parque de Berrío).
- El edificio Bedout (Boyacá entre Carabobo y Bolívar).
- Antigua Colombiana de Tabaco.
- La Nacional de Chocolates.
- El Teatro Metro Avenida.
- Su residencia.
- La reforma del Club Unión. (Salón Dorado).
- La residencia donde hoy funciona Jardines Montesacro.
- La residencia JB Londoño.
- El Estadio Atanasio Girardot.
- El Palacio Arzobispal (El Poblado).
- El Hospital Mental (Bello).
- El Teatro Pablo Tobón Uribe.
- Iglesia del Colegio San José.
- Iglesia Santa Gema.
- Capilla del Seminario (Carretera a las Palmas).
- Iglesia de San Juan de Dios.
- Iglesia del Espíritu Santo.
- Banco Central Hipotecario.



John Stringer

Las líneas de Nazca fueron el tema de una exposición en el Center For Interamerican Relations, New York (enero 17 a febrero 21 de 1982) compuesta por 61 fotografías aéreas de la fotógrafa norteamericana Marilyn Bridges. La señora Bridges ha hecho tres viajes de trabajo a Nazca, el más reciente en 1979. Como artista, su obra está representada en muchas colecciones públicas incluyendo The Museum of Modern Art, New York; The Metropolitan Museum of Art, New York; Museo Nacional de Arte Moderno, Porto. Portugal; George Eastman House, Rochester, New York; etc.

DIBUJOS PARA LOS DIOSES

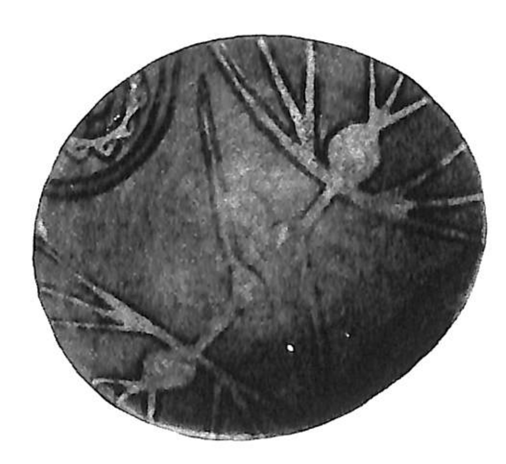
POR JOHN STRINGER

Fotografía del Sur del Perú tomada desde el Skylab, diciembre 24 de 1973. Fotografía: NASA. El desierto de Nazca esta localizado en el ángulo inferior izquierdo, entre la confluencia del rio Grande y el rio Nazca: algunas de las líneas rectas más grandes son visibles como caminos oblicuos que atraviesan el desierto.

Los mas notables acerca de los gigantescos dibujos en el desierto de Nazca es que la cultura que los produjo era incapaz de verlos puesto que solo con la llegada de la aviación moderna es posible obtener una vista general.

Mirada desde la planicie desértica se ve una larga línea recta que parece un camino que lleva al infinito. Pero desde esta baja altura es virtualmente imposible descifrar cualquiera de los patrones mas complejos —animales, peces, pájaros, etc.,— o distinguir la red general formada por un motivo sobrepuesto a otro motivo. Esto ha llevado a locas teorías especulativas que van desde visitas de vehículos extraterrestres al uso de globos de aire caliente por los nativos peruanos. Tales ideas son desechadas sin reserva por arqueologos y otros expertos que estudian la cultura Nazca, como interpretaciones innecesariamente complejas de un fenómeno que tiene raíces obvias en la religión, el arte y la cultura del antiguo Perú.

Pájaro Obliterado por Trapezoide. Dimensiones entre la punta de las alas: 50 metros; localizado 6 kilómetros al sur de Palpa. Fotografía: Marilyn Bridges © 1979. La vista aérea revela claramente cómo las más tardías formas geométricas se superponen a las representaciones lineales primitivas.



Plato con Dos Pájaros. Período de Nazca; cerámica pintada; diámetro 27 cms. Colección: American Museum of Natural History, New York. En diseño y estilización, las representaciones cerámicas tienen afinidades obvias con los enormes dibujos del desierto.

El período Nazca se situa entre el 400 a. c. y el 800 d. c. y se extiende por aproximadamente 1100 años. Los Nazcas ciertamente no eran la única entre las antiguas comunidades americanas en el culto a sus divinidades ni en la práctica de enterrar los más finos de sus artefactos con sus muertos. La idea tanto del sacrificio como de gastar una gran cantidad de tiempo y esfuerzo haciendo algo que no estaba destinado al goce de los ojos humanos es intrínseca a su cultura. Hay una estrecha afinidad entre religión y expresión artística. Claro que la idea de ejecutar un dibujo en un territorio remoto e inhabitable que no puede ser visto ni siquiera por los artesanos que lo hacen puede ser una proyección extrema de esta actitud pero ciertamente encaja en el marco conceptual de la cultura Nazca. Pero los dibujos hacen mas que demostrar la correspondencia filosófica entre religión y arte en el mundo antiguo en la medida en que tienen también características estilísticas claramente identificable en común con los diseños en metal, cerámica y textiles, y que presentan una habilidad comparable en la artesanía. Una prueba de carbón en un dibujo (mediante un trozo de madera usado en su construcción) confirma la fecha del año 500 después de Cristo.

Para hacer dibujos de tal magnitud eran prerrequisitos ciertas habilidades básicas: un conocimiento de la agrimensura, familiaridad con la geometría, y un sistema de medidas. Aunque esto implica un alto grado de logros prácticos e intelectuales debe recordarse que dibujos en el suelo comparables se encuentran en otros sitios (incluyendo Zaña en el norte del Perú) y que la arquitectura monumental es igualmente típica del antiguo Perú. Estos logros son un reflejo de el avanzado orden social de las culturas precolombianas en el sur mucho antes de la domunicación Inca que no

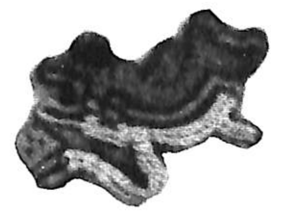
Tiburón con Cabeza de Trofeo. Longitud 26 metros; 20 kilómetros al noroeste de Nazca. Fotografía: Marilyn Bridges © 1979. Idéntico motivo aparece en un diminuto tejido y en uno de los primeros dibujos en el suelo de Nazca, los peces son un motivo frecuente en el arte de Nazca reflejando la proximidad de la cultura a la costa Pacífica y a uno de los mejores lugares de pesca del mundo. Identificada comunmente como una ballena asesina, esta representación está ligada (como la del cóndor) con el culto guerrero que admiraba las especies por su ferocidad: la cabeza de trofeo es la referencia más literal a las prácticas marciales del antiguo Perú.

tuvo lugar hasta una fecha relativamente tardía, a comienzos del siglo XV.

En cuanto a la técnica muchos dibujos en el desierto de Nazca se ejecutaron simplemente mediante el procedimiento de quitar las rocas de la superficie (raspando o cavando) para exponer el subsuelo de arena blanca, y dejando limpia una zanja superficial (casi nunca con una profundidad mayor de 12 pulgadas). En contraste con este proceso, que en efecto produce un "negativo" o imagen gravada, es posible como alternativa producir una imagen "positiva" reuniendo las piedras en una masa o siguiendo un trazo —pero esta técnica no es muy evidente en Nazca.

Las condiciones climáticas han favorecido la preservación de los dibujos de Nazca. Más alta que los fertiles valles aluviales donde florecieron y practicaron la agricultura civilizaciones tempranas, la planicie del desierto es una zona virtualmente sin lluvias y sin movimientos de aire violentos. Es una paradoja que su descubrimiento moderno (alrededor de 1939) haya también disminuido en gran medida las oportunidades de supervivencia de los dibujos, ya que la superficie del desierto es





Tiburón con Cabeza de Trofeo. Período Nazca. Algodón aplicado, largo 3 cms. Colección: American Museum of Natural History, New York.

tan frágil que visitantes y automóviles dejan también huellas permanentes.

En su tipo, los dibujos de Nazca caen dentro de un número de categorías bastante claro que puede constituir una clave sobre su uso tanto como una guía para su cronología. Las imagenes de figuras humanas por ejemplo parecen preceder cualquiera de los otros diseños y son únicos en dos aspectos: situados en laderas, tienen algún grado de reconocibilidad desde la distancia y en el dibujo no se basan en el uso de una línea continua y presentan más a menudo una apariencia de relieve, no muy diferente de los efectos de repujado en el trabajo en metal. Notables semejanzas con los dibujos en oro, textiles y cerámicas han llevado al doctor Alan Sawyer a clasificar esta primera fase como Paracas tardío — alrededor de 500 a. c.

La interpretación de Sawyer de la evolución subsiguiente —a través de representaciones animales hasta dibujos geométricos pero lineales tales como espirales, laberintos, zigzags, etc.— está respaldada por buenas fotografías aéreas que muestran la clara secuencia de sobreimposición. Virtualmente todos estos tipos de dibujos son ejecutados con una única línea continua que describe todos los rasgos significantes sin hacer ninguna intersección y que por lo tanto puede ser seguida como un camino. Entre las representaciones los pájaros son los mas abundantes, pero otras tales como peces, iguanas y perros son igualmente características. Dada tam-

OBSEQUIO DE RE–VISTA A LOS LECTORES

Autores: **PATRICIA GOMEZ DE CAICEDO.** Facultad de Arquitectura. Universidad Nacional de Medellín. Architectural Association, Londres.

JORGE MARIO GOMEZ V. Facultad de Arquitectura U.P.B. Master of art Royal College of Art., Londres.

FABIO ANTONIO RAMIREZ S. Facultad de Arquitectura U.P.B. Rhode Island School of Design, Estados Unidos.

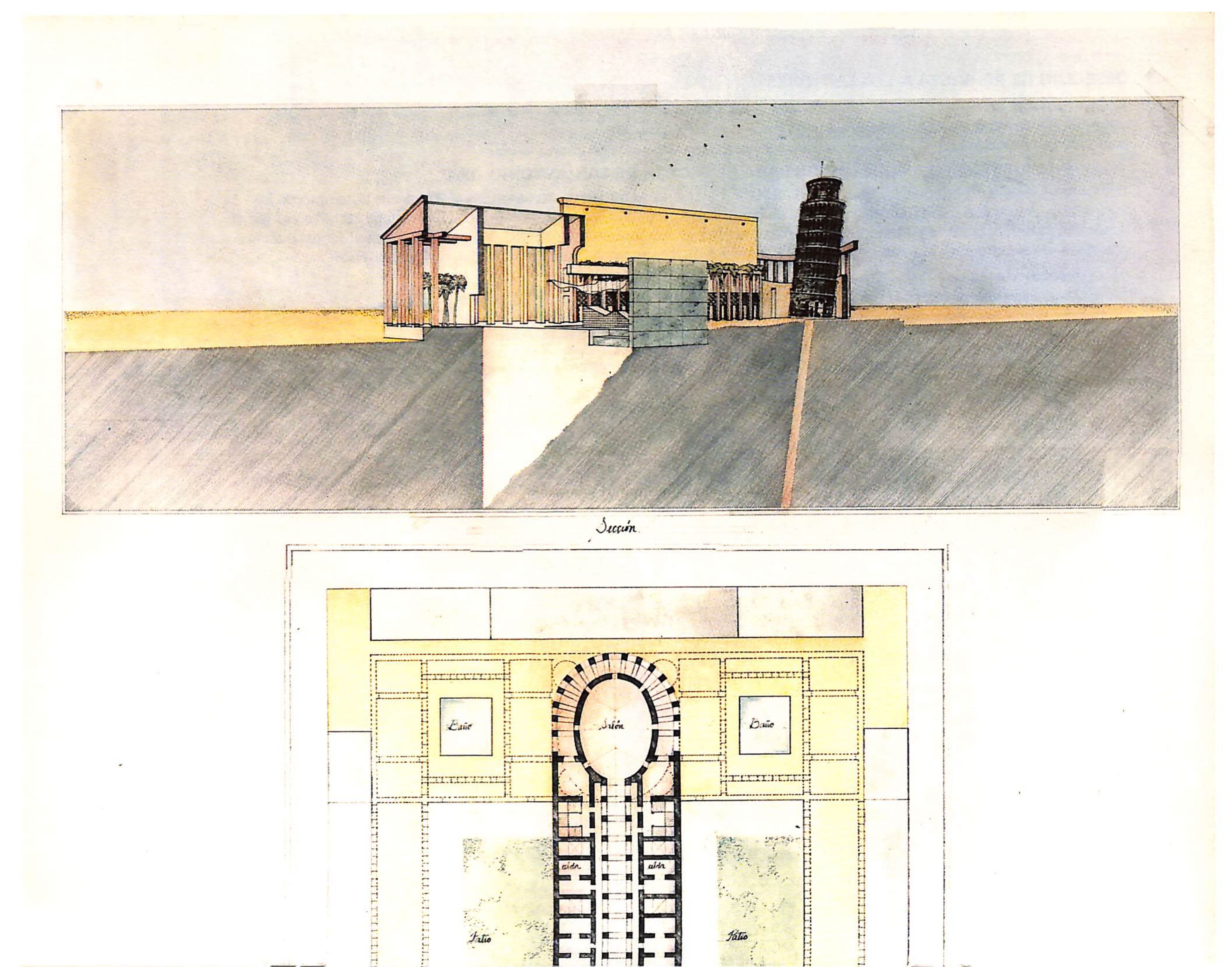
Título: **PROPUESTA DE REMODELACION PARA EL SECTOR DE SAN ANTONIO. 1980**

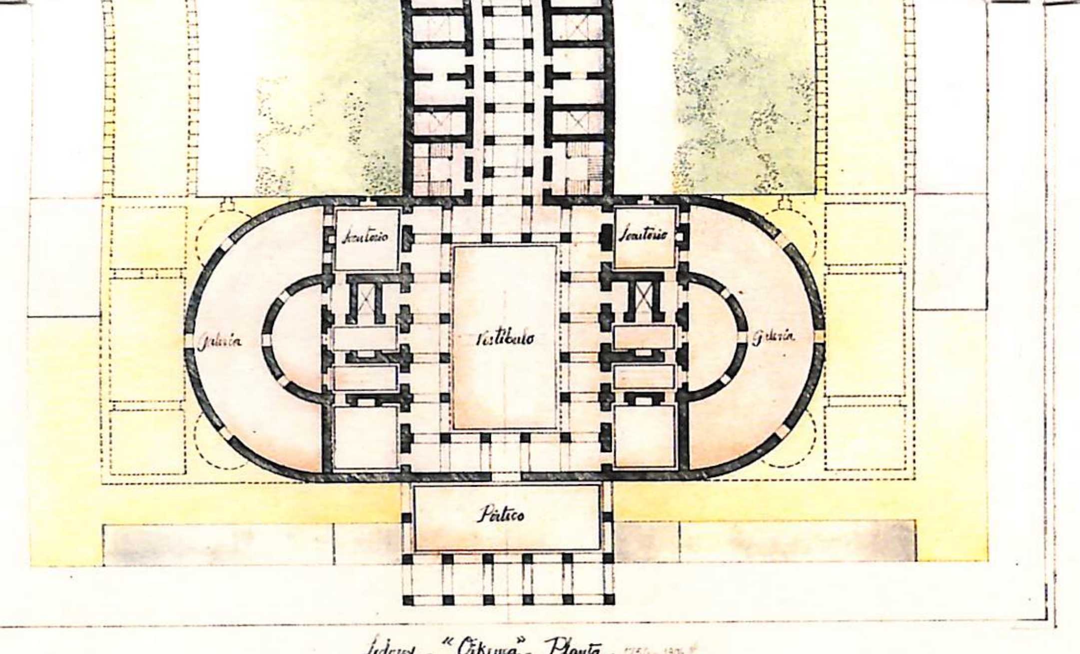
"El Oikema de Claude Nicolas Ledoux (1736 - 1806). La casa de la pasión, o, también se podría decir, el templo de la inmoralidad, tiene que contribuir a la mejoría de la juventud mediante un curioso método: confrontada con el vicio (en el Atelier de la corrupción) la juventud, en su innata bondad, se revelará ante la fealdad del vicio y volverá al sendero de la virtud que finalmente conducirá al Altar de Himeneo". Emil Kaufman del libro "Tres Arquitectos Revolucionarios".

Dimensiones: 1.00 x 0.70 cms.

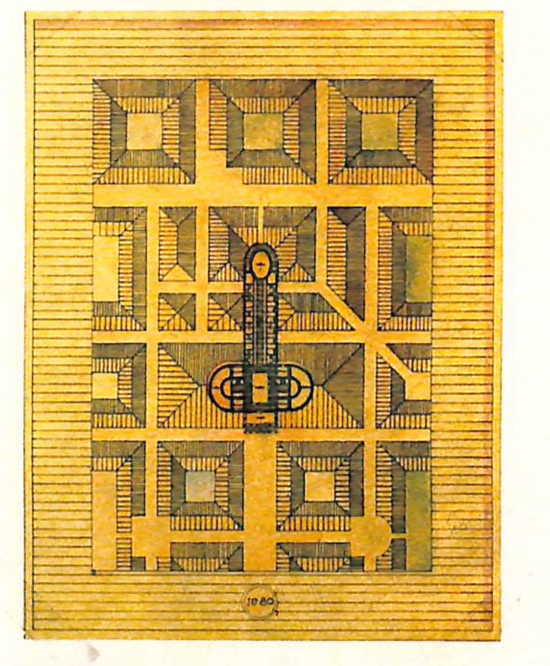
Técnica: dibujo a lápiz sobre papel mantequilla.

Exposiciones: 1979. V Salón Atenas Museo de Arte Moderno de Bogotá* 1980. Arte para los años 80 Museo de Arte Moderno La Tertulia Cali* Exposición La Ruta del Río. Galería de la Oficina. Medellín* Salón de Arte Erótico. Galería de la Oficina. Medellín* Arte para los años 80, Galería Garcés Velásquez. Bogotá* El arte en Antioquia y la década de los años setentas. Museo de Arte Moderno de Medellín* 1981. 1er. Coloquio Latinoamericano de Arte no Objetual y de Arte Urbano. Museo de Arte Moderno. Medellín* IV Bienal de Artes Gráficas. Museo de Arte Moderno La Trertulia. Cali* 1982. Salón Celebración 10 años. Galería de la Oficina. Medellín*.


Sección
Baño
Salón
Baño
Patio
Patio



Ledoux - "Oikema" - Planta - 1756-1806



Espacio Público - "San Antonio" - Medellín.
Patricia Gomez - Fabio Ramirez - Jorge Gómez



Vista aérea en dirección al Sur. 20 kilómetros al noroeste de Nazca. Fotografía: Marilyn Bridges © 1979. Líneas y trapezoides están sobrepuestos a representaciones más tempranas de un pájaro y un espiral. Las adiciones más recientes son la Autopista Panamericana (visible en el perimetro superior) y las huellas dobles indiscriminadas de las llantas de automóviles.

Triángulo, en dirección al Este. 10 kilómetros al noroeste de Nazca. Fotografía: Marilyn Bridges © 1979.

bién la frecuencia de representaciones comparables en los artefactos Nazca y el significado de los cultos de animales en las sociedades indígenas, parece probable que estos laberintos del desierto puedan haber tenido un papel como caminos procesionales para rituales religiosos o de iniciación. Los espirales fueron creados por un doble trazo, de modo que el camino hacia el centro representa solo la mitad de la distancia a través del laberinto: estos son el motivo más frecuentemente repetido en Nazca (y demuestran quizas mas que cualquier otra forma, un grado notable de logro técnico en la perfección de su ejecución).

Con un gusto alentador para los ojos contemporáneos, los Nazca progresaron a través de la geometría hacia diseños mínimos, que culminan en las largas avenidas rectas (algunas de las cuales han sido identificadas como líneas de observación para los alineamientos del equinoccio y el solisticio) y en los ya muy tardíos triangulos y trapesoides, que exige la excavación de enormes campos que parecen plazas.

Planeados con obvia y deliberada presición, es frustante que los triángulos, los últimos y mas fuertes hitos de esta evolución, permanezcan como los mas enigmáticos. En sus investigaciones Gerald Hawkins (astroarqueologo y autor de **Stonehenge Decoded**) concluye que la mayoría de las líneas de Nazca no estaban en conexión con alineamientos planetarios ni celestiales. Los triángulos en particular tienen tal forma de dirección que es difícil no interpretarlos como alineamientos —si no para cuerpos celestiales, entonces para qué? Pocas veces son regulares y usualmente su apice, tanto como su base está cortado en un ángulo— rasgo que es igualmente improbable como capricho o error de diseño, y debe interpretarse como refinamiento muy deliberado. María Reiche (la distinguida matemática alemana que ha dedicado su vida a la documentación y preservación de las líneas de Nazca por mas de treinta años) no ha publicado nada desde 1974: su trabajo de campo es único y ciertamente favorece la noción de alineamientos del sol y la luna. También se reconoce naturalmente que la luna fué adorada como una deidad por los Nazca de modo en que más tarde los Incas adoraron al sol, y es difícil pensar en un mejor observatorio que el claro aire de la noche de la meseta de Nazca.

Sawyer comenta convincentemente tanto sobre la simpatía inusual por los ejes topográficos demostrada por los triángulos (que frecuentemente hacen énfasis en la dirección de colinas y accidentes del terreno) como sobre el dramático cambio en la escala personal que se experimenta cuando se camina de una punta a otra de una plaza que se achica gradualmente en un paisaje virtualmente sin rasgos (comenzando como un enano y terminando como un gigante) con su potencial concomitante en rituales religiosos. La simpatía por el medio ambiente es muy característica de otros sitios del antiguo Perú incluyendo el antiguo Machu Pichu y la capital imperial del imperio Incaico mismo en el Cuzco, que tenía la forma de un puma gigante definido por confunciones de accidentes topográficos.

Sabiendo que los arqueólogos han documentado recientemente las funciones de calendario y astronómicas de monumentos tales como Stonehenge y las pirámides, encontramos difícil aceptar algo en la escala de las líneas de Nazca como puro arte. Sin embargo, mirándolas en su contexto, son una experiencia conmovedora tanto desde el punto de vista visual como del conceptual, y sin ninguna duda han inspirado en nuestro tiempo a artistas tales como Smithson, de María y Heitzer para reexaminar nuestras propias tradiciones occidentales.



Plano de Cuzco en forma de Puma. La cabeza del felino es la fortaleza de Sacsahuaman, su cola está formada por la confluencia de dos ríos, mientras el cuerpo y los labios están definidos por otros rasgos de la capital Inca.



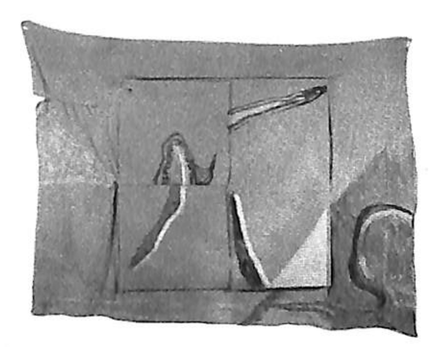
Luis Fernando Valencia

Luis Fernando Valencia es actualmente profesor de la facultad de artes de la Universidad Nacional y de la facultad de diseño de la Universidad Pontificia Bolivariana en Medellín. Ha colaborado en publicaciones del Museo de Arte Moderno de Bogotá y en los suplementos de El Colombiano y El Mundo de Medellín y El Pueblo de Cali. Como artista trabaja fotografía desde 1975, representando a Colombia en la reciente Bienal de Sidney, realizada en abril del presente año. En el Encuentro Latinoamericano de Escuelas de Arte, llevado a cabo en México, llevó por Colombia una ponencia relacionada con la pedagogía del arte.

POR LUIS FERNANDO VALENCIA

CONSIDERACIONES SOBRE LA PEDAGOGIA DEL ARTE

Las fotografías corresponden a las obras de algunos de los participantes de los Salones Arturo Ravinovich del MAMM.



Juan Luis Mesa. **Sin título.** 1981. Tela acrílico, madera. Altura 1.80 mts. Estudiante Universidad Nacional de Medellín. Mención en el I Salón Arturo Rabinovich. MAMM. Medellín.



Alba Lucía Gutiérrez. **Sin título.** 1981. Oleo sobre lienzo. 1.20 x 1.40 mts. Estudiante Universidad Nacional de Medellín. Participante en el I Salón Arturo Rabinovich. MAMM. Medellín.

"EN UNA DELIRANTE CARRERA POR LA SUPREMACIA, SE HA DESCUIDADO TODO EL APARATO PEDAGOGICO DEL ARTE, LLENO DE MULTIPLES POSIBILIDADES INVESTIGATIVAS Y DE INSOSPECHABLES CAMPOS AUN INEXPLORADOS. LOS ARTISTAS TAMBIEN SIN INTERES EN ESTE PROPOSITO HAN REDUCIDO AL MINIMO SU TIEMPO DE DEDICACION A LA DOCENCIA, ANIMADOS UNICAMENTE A SUBSANAR, EN PARTE, LAS PERDIDAS QUE DEJA LA PRACTICA DE UN ARTE ALGUNAS VECES NO COMERCIAL".

La crítica de arte cada vez más interesada en rotular las nuevas tendencias en el menor lapso posible de tiempo y algunas veces sin ninguna reflexión, ha descuidado totalmente un punto crucial en el problema general del arte: su educación. Buscando siempre la figuración y el oportunismo por vías fáciles de acceso, los críticos se han dedicado a la apología de artistas fugaces, a imponer rebuscados temas en exangües exposiciones y a defender determinadas banderas, que resultan ser el apoyo implícito de unas instituciones y el soterrado ataque a otras. En una delirante carrera por la supremacía, se ha descuidado todo el aparato pedagógico del arte, lleno de múltiples posibilidades investigativas y de insospechables campos aún inexplorados. Los artistas también sin interés en este propósito han reducido al mínimo su tiempo de dedicación a la docencia, animados únicamente a subsanar, en parte, las pérdidas que deja la práctica de un arte algunas veces no comercial. El estado, las instituciones y las fundaciones que apoyan el arte, también han dejado correr al albur de las circunstancias todos los fenómenos dinámicos y las tensiones inherentes que conlleva la enseñanza de arte, instalándose en una posición cómoda de una aparente actividad, simulada por un inmenso número de burócratas alojados en la pasividad. En esta misma situación, los museos montan unidades de información visual y pedagógica, pero su labor se pierde en justificacar sus exhibiciones y en dar declaraciones, siempre revelando situaciones comprometidas con las obras en presentación. Sin crear departamentos pedagógicos realmente amplios, el museo pierde su misión formadora y defendiendo sus intereses particulares cae en lo deformante. En las escuelas de enseñanza primaria y secundaria los objetivos educativos están siempre relacionados con el oficio, con el desarrollo de destrezas y en último término con la identificación del arte con la habilidad. Desfasado el sentido del arte a lo manual, queda convertido en un fondo decorativo del curriculo. Los centros de pedagogía artística infantil, que deberían guiarse por la actitud atenta, desprejuiciada y directa de sus pequeños discípulos, imparten normas tarantes y sistemas rígidos, que terminan por complicar más este cerrado panorama de la educación de arte.

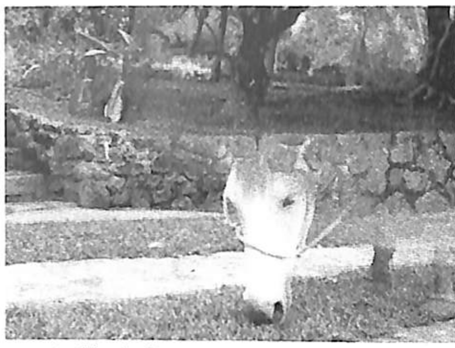
En este estado de cosas, y ante las ausencias mencionadas, se desplazan a situarse en la pedagogía de arte los estamentos e



Daniel Castro. **Papel de Colgadura.** 1981. Acrílico y lápiz sobre papel. Altura: 2.00 mts. I Salón Arturo Ravinovich. Estudiante de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Bogotá.

individuos menos innovadores y sin dotación para estos menesteres. Ante esta carencia, los pénsumes y curriculos permanecen incólumnes, lo que explica en parte la similitud de cantidad de programas actuales de artes plásticas con los utilizados en el siglo XIX. Transformaciones operadas a través de esta era, cambios sin precedentes y mutaciones definitivas en la evolución de la vida del hombre, como el proceso de urbanización, por ejemplo, siguen al margen de todo el suceder didáctico del arte. La enseñanza de las técnicas tradicionales, único baluarte de las citadas instituciones, se convierte en condición sin la cual el arte no es posible. En una falta de comprensión del proceso de aprendizaje, integran a sus prácticas habituales, las tendencias imperantes, sin ningún tamiz adecuado, en una estéril práctica de puesta al día. Confundiendo la enseñanza con la información, apelan a la erudición, sin comprender la pedagogía como un problema de generación de aprendizaje. Las diferencias reales y vitales que crean unidades de problemática similar: lo nacional, lo latinoamericano, no tienen ninguna técnica implementada para dar salida y crear alternativas relacionadas con propósitos nacionales o continentales. En este sentido, los centros generadores de información, las metrópolis, ejercen su hegemonía sobre los países situados en la periferia. Sin una adecuada conciencia de lo nacional, sin una amplia información sobre raíces culturales, la influencia pasa en directo sin ninguna defensa, creando la dependencia ideológica y cultural. Sin apelar a la vehemencia de los radicales, casi siempre más fuerte la primera que lo segundo, es necesario crear la implementación que convierta especulaciones teóricas sobre asuntos nacionales, en realizaciones que amplien los campos de las prácticas artisticas. Con valores siempre ceñidos sobre lo individual, el trabajo colectivo queda excluído de los programas, privando la corporación docente de esta sana práctica socializante. La falta de una visión penetrante y de un concepto independiente y fuerte sobre los medios de comunicación, crea la ausencia de certeza y absoluta inseguridad, tan notoria en nuestros actuales discípulos, en la escogencia del canal oportuno para crear una relación directa con el espectador.

Tratando de mejorar esta situación, muchas han sido las soluciones propuestas, un número considerable están actualmente operando en los planes de estudio de escuelas de latinoamérica y la mayoría han resultado ser un fracaso al quedar como medidas paliativas, incapaces de crear verdaderos cambios en la estructura de los programas vigentes. Considerando estas desafortunadas proposiciones, una de las maneras utilizadas ha consistido en incluír materias teóricas que comprenden temas económicos, epistemológicos, semiológicos, filosóficos, y una infinita variedad, de acuerdo a lo que, sin rigor, cada facultad considere de importancia realizar en su curriculo. Al no ser realmente trabajadas en un taller, estas asignaturas se convierten en especulaciones simplemente teóricas, dictadas magistralmente sin ningún ánimo participante e investigativo. Los planes de estudio que se inician con un ciclo básico y terminan otorgando títulos especializados en dibujo, grabado, pintura y algunas otras técnicas, han proliferado últimamente, obstaculizando por completo la formación cada vez más amplia e independiente de los métodos tradicionales. Resulta inoperante y menos interesante reconocer las obras de los artistas por su técnica, sobre todo ante el aumento considerable de los más diversos medios y mezclas, que ya no permiten estériles clasificaciones. Equivocando aspectos profundos con elementales asuntos de dotación, algunos centros educativos han enfocado su actualización por la consecución de costosos equipos de sistemas audiovisuales, que sin una adecuada coordinación con los aspectos conceptuales de la estructura curricular, se convierten en elementos aparentes de distracción. Otras



Angela María Restrepo. **Sin título.** 1981. Audiovisual. Estudiante de la U.P.B. Medellín. Participante en el I Salón Arturo Rabinovich. MAMM. Medellín.



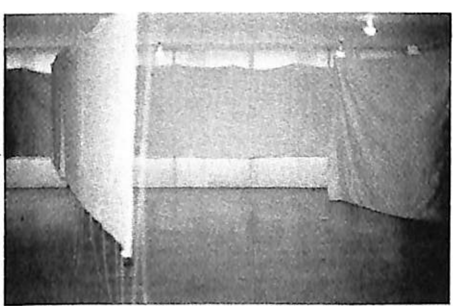
María Teresa Cano. **Yo servida a la mesa.** 1981. Escultura comestible. Premio del I Salón Arturo Rabinovich. MAMM. Medellín. Estudiante de la Universidad de Antioquia.

escuelas al recibir críticas por su sistema arcaico, montan una vitrina en la que ofrecen conferencias, seminarios y cursos de actualización en el conocimiento y difusión del arte de moda, de las falsas vanguardias y de las supuestas ideas más avanzadas. Encubiertas en una fachada de contemporaneidad ocultan los anticuados pensamientos que realmente animan sus propósitos. Una última mención en este punto se relaciona con la enseñanza de la historia del arte. Un sector grande de los estudiosos en este terreno están decididamente armados de una fuerte erudición, con acentuados efectos biográficos y anecdóticos, pero sin ninguna cultura visual, sin experiencia directa con los trabajos artísticos. De acuerdo con esto, son incapaces de relacionar aspectos de las obras actuales, con situaciones e ideas similares en obras anteriores.

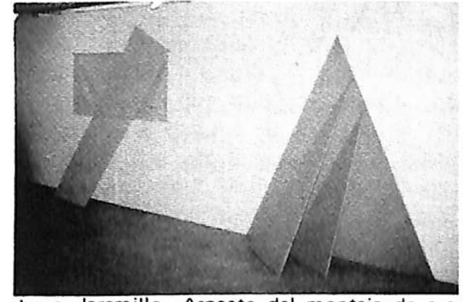
Otros sectores más radicales han declarado sus dudas sobre la bondad de la pedagogía de arte y algunos más extremos manifiestan su total oposición resumiendo su actitud en declarar llanamente lo inconveniente y tarante que resulta la práctica de la pedagogía artística. A partir de finales del siglo pasado y continuando un proceso que se inició cuando los artistas se desprendieron de los dictados de los mecenas para afirmar su actividad imponiendo su propia estética, las relaciones entre el artista y la sociedad han sufrido los suficientes cambios, como para no considerar la educación de arte como una práctica enajenante. Es insostenible en el momento actual pensar en el artista como una especie de artesano superior únicamente relacionado con el arte a través de su habilidad técnica, que es esencialmente manual, y considerar que estos aspectos no guardan relación con el intelecto. Frente a la fe ciega por la ciencia, lo funcional y una creencia basada en valores materiales, el artista debe ser un baluarte de los problemas del ser humano en un marco de valores espirituales. Aceptando esta responsabilidad toda la parte formativa del artista debe estar asumida para desarrollar las facultades más profundas del individuo. Considerar que el artista no debe asistir a los centros docentes es pensarlo menos dotado, y no asumir su posición al lado de las demás profesiones liberales. No significa esto que el desarrollo intelectual garantice el talento artístico, pero precisamente a partir de esta relación pueden implementarse técnicas y prácticas educativas más evolucionadas que permitan nuevas correspondencias entre imagen e idea. En este sentido la obra de Marcel Duchamp ha ejercido un fuerte impacto sobre todo el desarrollo del arte en el presente siglo. Cuando el sentido del arte se dirigía únicamente a los valores puramente retinianos y el énfasis se situaba en la "fisicalidad", como era particularmente claro en la pintura, su obra de múltiples connotaciones intelectuales ejerció una sana influencia. Faltaría por agregar en este punto la importancia que representa el espacio físico en el cual se ejercen las prácticas artísticas, también la pedagogía es el recinto material e intelectual que una entidad proporciona a un conglomerado para compartir y enriquecer sus experiencias.



Andrés Platarrueda. **Homenaje Comunero.** 1981. Barbosa, Santander. 1er. premio del II Salón Arturo Ravinovich, MAMM. Estudiante de la Universidad Nacional de Bogotá.



Carlos Hoyos. **Sin título.** 1982. Telas teñidas. Mención II Salón Arturo Rabinovich. MAMM. Medellín. Estudiante de la Universidad Nacional de Medellín.



Jorge Jaramillo. Aspecto del montaje de sus obras en el II Salón Arturo Ravinovich, MAMM. Estudiante de la Universidad de Antioquia.

Antes de abordar el problema de las nuevas técnicas docentes que de alguna manera contribuirían a mejorar las situaciones aquí planteadas, se hace necesario comentar el punto relativo a las relaciones educación, arte y política. La importancia que por las vías de la interpretación marxista ha cobrado la economía, ha creado en algunos sectores, interpretaciones facilistas que pregonan la necesidad de cruzarnos de brazos, hasta no tener resuelto todo el marco económico que a través de algún mecanismo, que sería la revolución, solucionaría situaciones límites y desesperadas actualmente vigentes. Si esto ha incidido en el desaliento para ejercer el trabajo del arte, más particularmente dramático se ha reflejado en los asuntos educacionales, donde no sólo ha creado deserción, sino también imposiciones pedagógicas que llevan a situaciones esquemáticas. La ideología como suma de códigos que nos sirven para entender la realidad incluye a la economía como uno de ellos.

Los cambios y situaciones económicas siempre han sido antes ideológicos. La estética puede entrar e incidir en lo ideológico y generar concepciones que reviertan sobre fenómenos económicos y sociales. Esto significa que el artista hace la revolución en el arte y en el desempeño y conciencia de la validez social de su trabajo, adquiere su responsabilidad política. En este sentido se han creado desplazamien-

tos perniciosos en la manera de analizar los trabajos de arte. Atendiendo más a los mecanismos de manejo, distribución, o venta, se termina por olvidar las obras. Se cae así en una observación dirigida a conductas personales e ideología del artista antes de ver más profundamente los alcances de estos trabajos. "Sin embargo, mientras la diversidad ahonda más en lo particular, adquiere mayor dimensión universal. Velásquez llega a lo universal en el arte por vía de servilismo hacia el rey. No hay cuadro más universal que Las Meninas; ni novela más universal que el Quijote a pesar de su carácter localista. La calidad estética es independiente de la ideología del artista e incluso de aquella que representa en su obra".

Se ha considerado hasta este momento el abandono de que ha sido objeto la educación por parte de los diversos cuerpos que comprenden el campo del arte. Ante esta renuncia se mencionó como se han tomado la pedagogía, los estamentos e individuos menos dotados para afrontar este punto, y como han retrasado la evolución de su enseñanza. Se continuó relatando en que han consistido las soluciones prácticas y las posibles causas de sus fracasos. Se situó luego la oposición que han exhibido algunos sectores con respecto a la no conveniencia de enseñar arte. Terminando con algunas anotaciones sobre la cuestión política. Entramos ahora a reflexionar sobre las soluciones que se proponen contribuír a mejorar las condiciones actuales ya mencionadas, a examinar

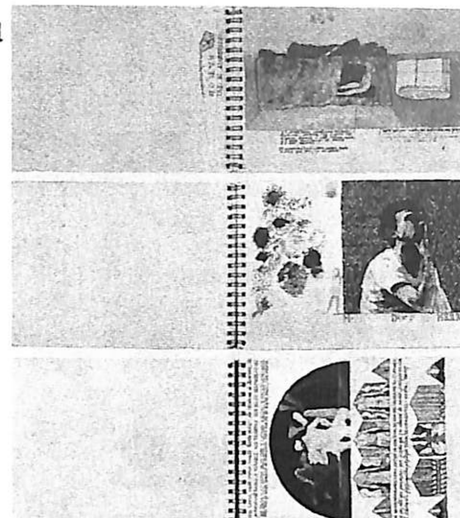


Rosa Navarro. **Una Rosa es una Rosa.** 1982. Fotografía a color. Mención II Salón Arturo Rabinovich. MAMM. Medellín. Estudiante de la escuela de arte de la Universidad del Atlántico. Barranquilla.

su viabilidad, su implantación en los planes de estudio actuales y la actitud que estas ideas deberían generar en los cuerpos docentes. A grandes rasgos se trata de tres talleres: el taller central, el taller de trabajo de campo y el taller de trabajo urbano. El primero, el central, se refiere a una metodología relacionada básicamente con el estudiante, plantea la forma de manejar su trabajo con respecto a los docentes y con la institución en la cual desarrolla su curriculo. Todo en este taller gira en torno a conservar la independencia de las propuestas de los estudiantes y por lo tanto, a ellos mismos asumir de entrada, la responsabilidad de sus propósitos. Es el eje principal de la estructura del plan, todas las demás experiencias de alguna manera concurren a él. Los talleres de trabajo, el de campo y el urbano, enriquecen la experiencia de los alumnos a través de investigaciones que de algún modo las relacionan con su trabajo principal que se realiza en el taller central. El primero, el de campo, toma su nombre por realizarse fuera del aula, en el cual tienen cabida el estudio de los problemas nacionales, la idiosincracia de determinadas áreas, los pasados culturales y el estudio de sectores: problemas continentales, áreas geográficas, lo latinoamericano. Por último, el taller de trabajo urbano, se concentra en el estudio de la mutación más importante que conocemos: la civilización urbana. Se pasa enseguida a considerar cómo se han implementado estos talleres para llevar a cabo su funcionamiento en la práctica.

El taller central es una novedad en la enseñanza del arte en Colombia. Ha sido experimentado por un grupo de profesores en la carrera de artes de la Universidad Nacional de Medellín durante los últimos cuatro años. Desde que inicia su asistencia al taller, el estudiante manifiesta su preferencia por algún problema que desee tratar. Por el hecho de haber elegido la carrera de arte, de todas maneras existen intereses, que aunque inmaduros e ingenuos,

Ana Cristina Vélez. **Tolú.** 1982. Papier maché y pintura. Mención II Salón Arturo Rabinovich MAMM. Medellín. Estudiante de la U.P.B. de Medellín.



José Suárez. **Detalle de Libreta de Apuntes.** 1982. II Salón Arturo Ravinovich. MAMM. Estudiante de la Escuela de Bellas Artes de Ginebra, Suiza.

los profesores tratan de orientar al alumno a que los asuma con toda responsabilidad. La planta de profesores asiste a las clases y se suscita un debate entre docentes y discípulos, además de cada uno de estos estamentos entre sí. La asistencia de un grupo numeroso de educadores garantiza la no implantación de feudos que siguen determinadas indicaciones coincidentes con un gusto específico de algún profesor. Las discrepancias de los profesores entre sí, bastante numerosas, son escuchadas por los alumnos. No existen criterios unificados y en último término el estudiante tiene todas las opciones, pues se trata de su taller. Los profesores que enseñan las técnicas tradicionales: grabado, pintura, dibujo asisten a las sesiones, pero su opinión no debe ir orientada a dar ayuda técnica, emiten conceptos generales. Se evita así la nefasta imposición que a través de la enseñanza de un procedimiento técnico, termina por influír en los aspectos conceptuales. Las asesorías de habilidad, oficio y procedimientos se realizan por fuera del taller central, no están incluídas en sus objetivos. El estudiante marca la pauta general, pone su ritmo, se fija sus metas y realiza sus intenciones, los docentes sólo siguen el proceso y tratan de ampliar los problemas enunciados pero siempre siguiendo las pautas de los estudiantes. En la parte operativa sólo puede realizarse una reunión semanal, pues es la única manera de asegurar que concurra un público numeroso de ambas partes.

Las funciones fundamentales del taller central están dirigidas al logro de los siguientes objetivos: 1. Posibilitar el surgimiento y apoyo de elementos conceptuales y su forma de comunicación. Tradicionalmente la educación que ha implantado la academia ha sido regida por una serie de recursos técnicos inherentes a cada una de las categorías clásicas: dibujo, grabado, escultura, el estudiante que apenas se inicia pierde la perspectiva total y englobadora reduciendo su imaginación a buscar soluciones cuyos resultados son únicamente técnicos, descuidando el soporte mental y de contenido que toda manifestación plástica debe llevar en su interior.

En este sentido se buscará una educación más equilibrada entre ambos aspectos. 2. En la educación convencional hasta ahora impartida, el estudiante durante los primeros niveles es únicamente un elemento receptor y pasivo que recibe una educación dogmática. El taller central apunta a situar al estudiante en una actitud activa, respetando, impulsando y orientando la cultura que ya posee. Bajo este punto de vista, los profesores del taller central guardarán también una actitud expectante y receptiva necesaria para captar las particulares y peculiares inclinaciones específicas de cada persona. Obviamente no significa esto que al estudiante se le confirma y se le acepta todo el contenido de su formación y deformación anterior, simplemente se le conoce como estrategia didáctica. 3. El sistema de acciones y reacciones, la relación dialéctica entre profesores y alumnos, debe permitir en el taller central el aporte del estudiante, aún desde los primeros niveles. La educación clásica que considera al estudiante que se inicia en una etapa casi que de deficiencia mental, deberá ser en el taller central completamente erradicada. 4. El aprendizaje del arte adquirido únicamente a través de las técnicas convencionales, imposibilita, dadas unas situaciones particulares, surjan manifestaciones que no se acomoden a los sistemas vigentes. Siendo el taller central un centro de información donde se establece una confrontación de opiniones entre profesores y alumnos, pueden salir a flote conceptos y situaciones que requieran una forma totalmente nueva de expresión. En alguna medida el acoger una técnica determinada, es ya una parte del contenido. Al taller central le corresponde plantear a través de cada alumno, este debate entre ambos conceptos, pues en la enseñanza tradicional del arte ya se da por resuelto.

Sin la investigación que supone el taller de trabajo de campo el taller central quedaría incompleto. Se realizan en este punto trabajos por fuera de los aspectos teóricos de las clases que se dictan en las aulas. Es el sitio reservado a ventilar los problemas nacionales, a consignar información sobre situaciones especiales en áreas rurales, a recoger iconografías sobre sectores determinados, a crear conciencia sobre la situación latinoamericana y en general suministrar información que enriquece la formación teórica del artista. Este taller está asesorado por expertos en diversas disciplinas y como su función última no es hacer una interpretación formal o visual de los campos estudiados, no necesariamente tiene que estar dirigido por artistas. Trabajos efectuados en determinadas áreas pueden llegar a causar tal impacto en quién los ejecuta, que inciden directamente sobre el trabajo principal que simultáneamente se está realizando en el taller central y que puede llegar a cambiarlo sustancialmente. La idea básica de este taller es estudiar comunidades o aspectos de situaciones reales que afecten el medio propio en el que se desenvuelve el estudiante. Se excluyen por lo tanto estudios teóricos o especulaciones abstractas que no están asentadas sobre problemas que atañen a una comunidad.

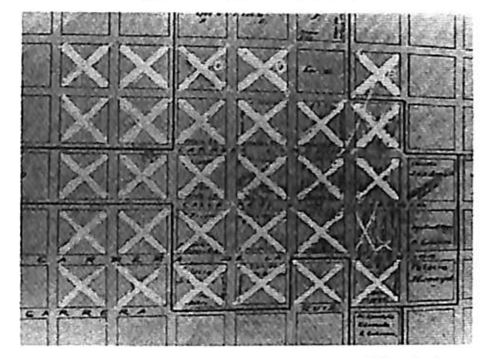
El otro taller, el urbano, es una imperiosa necesidad impostergable para vincular a la docencia del arte el más importante cambio que ha registrado la historia con relación a los asentamientos humanos. La nueva ciudad ha generado múltiples actividades y oficios que tienen que ver directamente con problemas estéticos. Sin una cultura en este sentido, el artista permanece ligado a las tradiciones rurales. Sin información y manejo de estos tópicos el artista seguirá dando soluciones menores y paliativas, sin realizar un verdadero arte público, urbano. Existe gran conciencia sobre este punto, pero a nivel de realizaciones de artistas ya formados, que terminan creando arte en el espacio urbano, pero no un verdadero espacio urbano como arte. Es este el taller donde se debe generar un sistema de aprendizaje que sitúé al estudiante de arte en el verdadero papel que debe desempeñar como ciudadano que posee una disciplina visual y por tanto adquiere derecho a participar y debatir las transformaciones formales que constantemente padece la ciudad y los profundos cambios sociales que conlleva. Se debe producir la suficiente información relacionada con el entorno visual, que obligue a determinados sectores de la comunidad a considerar otras fuentes de información, diferentes a las provenientes generalmente de intereses económicos localizados en grupos sin ningún interés en el problema urbano. El artista ha perdido todo el poder decisorio que en otras épocas pasadas realizó participando adecuadamente en los planes de desarrollo de las ciudades. Hay un fuerte interés en el problema del arte y la ciudad, pero no se han implementado técnicas pedagógicas que vinculen a la formación artística tan importantes situaciones.



Hernán Giraldo Mejía, es arquitecto de la Universidad Nacional de Bogotá. Realizó estudios de post-grado en Urbanismo en la misma universidad y restauración de monumentos históricos en el Centre d'histoire Superieur de l'architecture et Restauration de Monuments Anciens de París, en L'Ecole des Hautes Estudes, de la Sorbonne París, y luego en Israel, Egipto y Grecia. Actualmente es profesor de Historia de la Arquitectura en Colombia, en la Universidad Nacional de Colombia en Manizales. En esta ciudad ha realizado numerosas publicaciones y estudios sobre su desarrollo urbano y la conservación de su patrimonio arquitectónico.

POR HERNAN GIRALDO M.

APUNTES PARA UNA HISTORIA Y PERFIL DE MANIZALES



Plano del Centro Tradicional de Manizales, 1925. Marcadas con una x aparecen las manzanas destruidas por el incendio de julio de ese año.

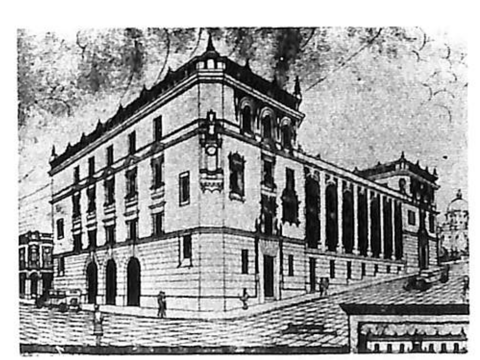
"NOS PERCATAMOS ENTONCES DE QUE SI EXISTE "ALGO" DE POLEMICO EN NUESTRO MEDIO URBANO QUE LOGRA ASOMARSE AL AMBITO DE LO NACIONAL, DE UNA CIUDAD INTERMEDIA ACOSADA POR UN ENORME CORDON MARGINAL EN CONDICIONES FISICAS BASTANTE DIFICILES".

Sorprendente para el ciudadano manizaleño fue el reencuentro en el marco de la Semana Cultural **Pro-Conservación del Patrimonio histórico de Manizales** (1), con la retrospectiva de una gran parte del proceso de desarrollo de su entorno urbano, donde la gran mayoría de sus principales obras continuaban desapareciendo (el Teatro Olympia venía de ser recientemente demolido) surgiéndole la inquietud e interés por este proceso histórico-espacial tan desapercibido como familiar, en el cambio del escenario de su vida cotidiana.

Gran parte de esta muestra (mapas, planos, fotografías, pinturas, etc.) tuvo como común denominador el correspondiente al período de la arquitectura Republicana, de gran actualidad en la discusión de nuestros valores en la experiencia arquitectónica. Es durante esta época que el **centro** de la ciudad logra una gran coherencia formal, hasta imprimirle un carácter de centro tradicional. Es la Manizales Republicana. . . la del "después del incendio": que mediante el concurso de arquitectos e ingenieros extranjeros (Italia, Francia, E.E. U.U.: Papio y Bonarda, la Firma Ullen, etc.) y con maestros y artesanos criollos, reconstruyen todo el centro de la ciudad a partir de 1.926.

En unas condiciones sui géneris debe el mediano poblado desplazarse difícilmente por el lomo de una de las estribaciones de la cordillera central, partiendo de su parte más "plana" que corresponde a su centro —la plaza— en el absurdo de la imposición y el logro de la implantación de la ya famosa retícula española. Así la primera "explosión" urbana se hace al menos en el centro y sobre este lomo dentro de un período arquitectónico que está por finalizar en el resto del país y aquí apenas comienza; para llegar a lograr uno de los ejemplos más representativos de esta última parte del período a nivel nacional. Favorecido además por la concentración del comercio en su núcleo y a lo largo de la Carrera 23 (o de La Esponsión) este centro llega a tener su primera alta densidad.

El orden de los edificios de tipo institucional va a ser de los más importantes: los famosos palacios: de gobierno, nacional, municipal y arzobispal. En cuanto a la vivienda una verdadera gama de elementos formales y estilísticos del Neo-Clásico en fachadas de tres y cuatro pisos; en su interior, por razones climáticas, se dió la adaptación del patio interior a través de un elemento característico de la región: la marquesina, para formar el Hall: punto social por excelencia de las nuevas viviendas; el resto de la casa conservará la tipología colonial, una serie de cuartos hilvanados por una circulación en torno a ese



Gobernación de Caldas. Manizales. Diseño: Papio y Bonarda, constructores, Arquitecto John Wotard. Década del 30.



Palacio Nacional. Manizales. Década del 20.



Palacio Municipal. Manizales. Década de los 30. Destruído por el terremoto de 1962.

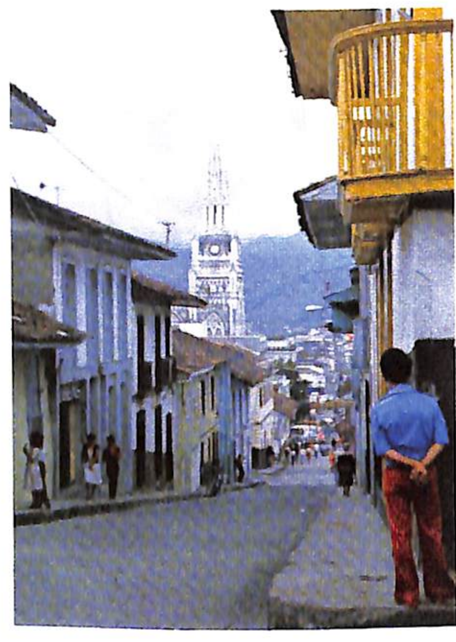
espacio central. Los primeros pisos se dedicarán al comercio que con las mercancías de exportación llegarán a la calle, de esquinas en ochave, con las primeras vitrinas, que junto con toda la ornamentación de sus fachadas darán una animación "muy europea" al espacio público de la Calle y La Esponsión; parte era todo esto del eclecticismo de esta época.

En la Expo de Fundadores, también se pudo observar una época anterior, que continúa en buena parte presente dentro del haber urbano. . . "la de antes del incendio", las grandes casas, las tiendas de esquina, la cadencia de los aleros, los corredores y balcones de la vieja Antioquia. En su aporte propio la técnica del bahareque de guadua hace surgir el pintoresco Barrio de Los Agustinos, otrora primer Barrio de clase alta fuera del "centro"; actualmente en un acelerado estado de deterioro a pesar de su vocación artesanal, animación e imaginería propias; que junto con el Barrio San José (no muy distantes entre sí) avocado a las mismas circunstancias logran conformar . . . "otro Manizales".

El auge comercial, la producción y comercio del café propician el establecimiento de nuevos bancos y un centro de abastecimientos; el crecimiento continúa a lo largo de la colina uniendo los terminales de transporte: el Cable Aéreo a Mariquita, edificio construído en la primera década del siglo por el ingeniero inglés James Lindsay (actualmente sede de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Nacional) y la estación del ferrocarril hacia 1.920 (hoy sede de la Universidad Autónoma de Manizales).

En 1.950 se celebran las festividades del Centenario, un siglo de ciudad que entra a ser acompañada por el Modernismo y sobre la cresta de la montaña ha irrumpido la Avenida Cervantes (hoy Avenida Santander) perpendicular al telón de los nevados. Los grandes ventanales, los áticos, los porches y las terrazas: el exclusivo Barrio Versalles, del constructor Roberto Vélez; la misma vía extendida ya con el nombre de El Carretero se llena a lado y lado de Quintas, otro elemento arquitectónico de gran variedad y contenido; una especie de ciudad jardín en la montaña que rápidamente empieza a alternar con los barrios del I.C.T., del B.C.H., los escenarios deportivos y las fábricas, también la primera generación de los edificios altos. Se comienza a establecer un nuevo orden: con la aparición y localización dispersa de la industria llegan los primeros Barrios Obreros del I.C.T. en la periferia (Fátima, Minitas, La Sultana, etc.) y alrededor del núcleo del centro la vivienda marginal (Galán, Asís, El Carmen, etc.) para conformarse definitivamente un corte topográfico-social en forma de pirámide.

Coincide parte de esta década de los 50 con la llegada de los primeros arquitectos e ingenieros de la ciudad y de otras partes del país. La creación de la Regional del Instituto de Crédito Territorial, la Oficina del Plan Piloto de Desarrollo Urbano (más tarde Planeación Municipal). La utilización de los materiales modernos, las nuevas instituciones y servicios que demanda la ciudad ocasionan el aumento de la construcción y se amplía la red urbana con nuevas avenidas; en el sector de Chipre y a partir de la Escuela de Bellas Artes, la Avenida Centenario (actualmente, 12 de Octubre) que posee características muy singulares: del costado derecho un grupo de "residencias modernas" de marcada influencia norteamericana de la Escuela Californiana, que llegan hasta el Parque del Observatorio, continuándose en una arquitectura más modesta, de menos pretensiones, residuo del desalojo de que fueran objeto una buena parte de viviendas del costado izquierdo, para convertirse en una zona paseo-mirador, terraza natural sobre el occidente de la región; constituyéndose desde entonces en un foco de atracción e identificación del que puede ser considerado el mejor espacio público de la ciudad. A finales del sesenta se construye la Avenida del Centro y la Avenida paralela, corte severo a la retícula urbana



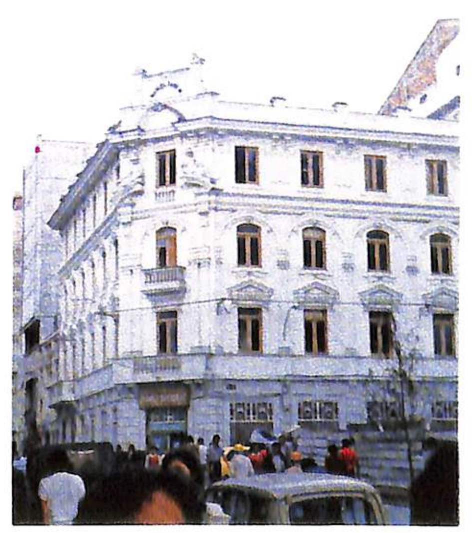
Barrio de los Agustinos. Manizales. Estado actual.



Palacio Arzobispal. Manizales. Diseño Papio y Bonarda. Década del 30.



Barrio de los Agustinos. Manizales. Estado actual.

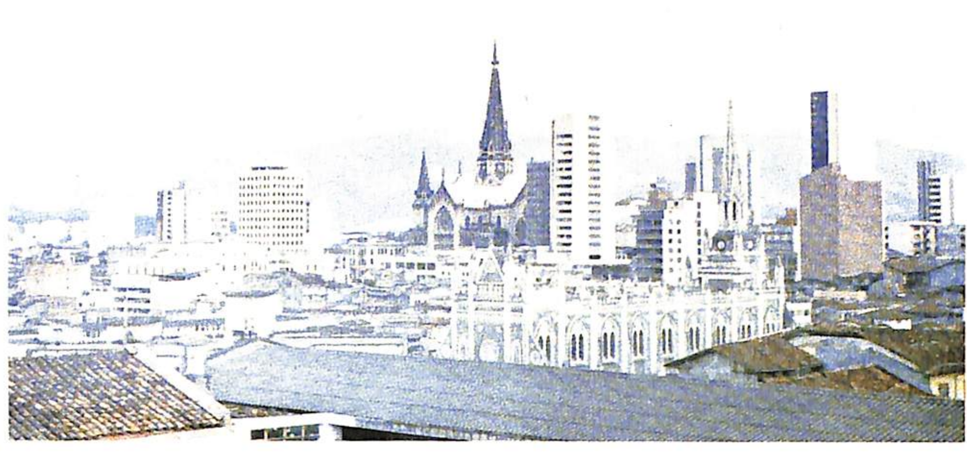


Edificio Sanz. Manizales. Diseño: Papio y Bonarda, constructores. Década del 30. Estado Actual.

tradicional y de dudosas características técnico-ambientales.

El alza mundial de los precios del café consolidan la economía cafetera, la iniciación de la violencia en el campo, la concentración de la primera zona industrial metal-mecánica (La Suiza), posteriormente la zona industrial de Juanchito y La Enea, el establecimiento de entidades profesionales, Sociedad Caldense de Ingenieros y Arquitectos (S.C.I.A., 1.956) y Sociedad Colombiana de Arquitectos, Seccional Caldas (1.965), y la creación de la Escuela de Arquitectura El Cable, Universidad Nacional (1.960), van a imprimirle entre otras cosas su sello a estas dos últimas décadas de producción arquitectónica. Aparecen igualmente los síntomas de algunas tendencias en el área urbana que atentan contra el equilibrio de un entorno espacial de cuota humana que ha tenido un desarrollo claro y una producción muy aceptable.

Afortunadamente el "público" sigue atento y ve abrirse paso a proyectos y nuevas realizaciones en no menos de las veces como un aporte a la ciudad de hoy: la animación de la Carrera 23 ó de La Esponsión, la recuperación del Paseo de Chipre, el nuevo Proyecto para la Plaza de Bolívar, entre los principales, aseguran la calidad de "nuevos" espacios públicos al ciudadano. A nivel de la Escuela de Arquitectura se trabaja en investigaciones prácticas: Planes de Desarrollo para diferentes municipios son elaborados, proyectos experimentales con adaptación de técnicas regionales, un Centro Cultural para la Seccional de la Universidad Nacional está proyectado, grupos interdisciplinarios como el Colectivo del Martes, tendientes todos a mantener una discusión en torno al quehacer arquitectónico y la formación del arquitecto.



Vista panorámica de la ciudad de Manizales.



Palacio de Bellas Artes. Manizales. Diseño: Arquitecto José María Gómez - Mejía. 1949, Estado actual.

En otras esferas se realizan foros y análisis sobre los asentamientos espontáneos, tema candente en nuestro medio. El nuevo código de Construcciones y Urbanizaciones es aprobado en octubre de 1.980; teniendo como base los problemas propios de la ciudad (anteriormente se contaba con "retazos" de códigos de diferentes ciudades) como son la estabilidad de las construcciones inminentemente sísmica, el control de alturas, la supresión hasta cierto punto de los famosos "ensanches", causa de la destrucción de muchos sectores, y la definición de áreas de protección, sin ser todavía muy precisa. En resumen, un Código que busca con buenas intenciones, controlar el caos imperante que llega a extremos por ejemplo de asfixiar el mayor símbolo de la ciudad, un monumento además incomprendido: la Catedral Basílica Metropolitana, alterando peligrosamente el reconocimiento en el espacio urbano y natural de la silueta de la ciudad.

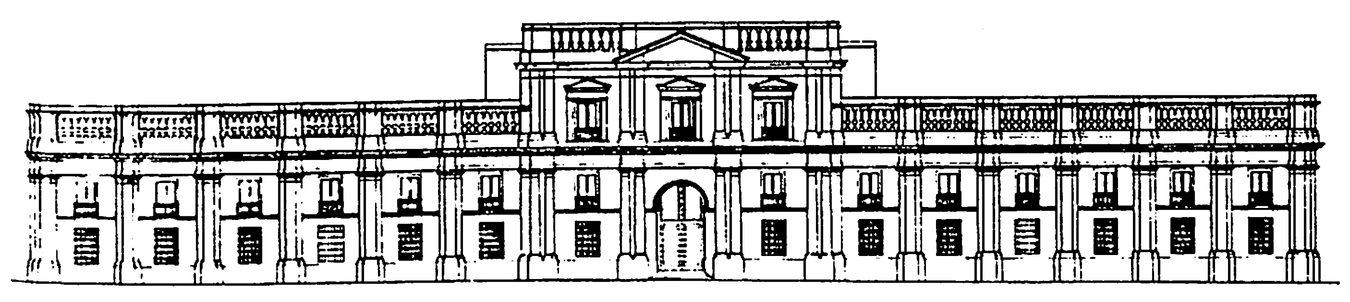
Nos percatamos entonces de que sí existe "algo" de polémico en nuestro medio urbano que logra asomarse al ámbito de lo nacional, de una ciudad intermedia acosada por un enorme cordón marginal en condiciones físicas bastante difíciles, con sus conglomerados obreros de infraestructuras deficientes que se ven "continuados" por otros barrios de absbesto cemento donde impera la "ley del ahorro", en detrimento del nivel de vida y la calidad ambiental: piel gris del desencanto urbano. Lógicamente llega también la arquitectura upaquizada, a partir de los setenta, correspondiendo a la segunda generación de nuestros edificios en altura. Fenómeno parecido al de la primera "explosión" urbana se parte del centro y posteriormente a lo largo de la Avenida Santander, sobre todo en el trayecto comprendido entre el sector de El Triángulo (nombre de unos de los primeros edificios de propiedad horizontal) y el sector de Milancito, se van consolidando las edificaciones de mayor altura, emergen las "torres", se altera la escala urbana en una área que si bien es heterogénea en sus respuestas formales es proporcional al peatón y al paisaje; poco a poco se está conformando un centro alterno en el punto intermedio de este recorrido que de seguir ignorando la ciudad y su estrecha relación con su entorno natural, para el transeúnte desprevenido la ausencia del paisaje será ya un hecho.

Queda en entredicho lo que pretendió discutirse en la tan nombrada Exposición del 80 y lo que afirmara el historiador Dr. Alberto Dangón Uribe: ". . . Manizales es todavía una ciudad donde se puede conversar".

MARIO PEREZ DE ARCE L. es: Arquitecto de la Universidad Católica de Chile, Santiago 1941. Master of Arts (en Arquitectura) University of Florida USA. 1942. Profesor de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Chile desde 1947. Decano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. 1973 - 75. ■ Realizó estudios en Londres (Architectual Association) y en París en 1956. Profesor invitado en la Escuela de Arquitectura del Massachusetts. Institute of Technology, Cambridge, Masachesetts U.S.A. 1962. ■ Trabaja en la profesión desde 1943. Desde 1968 asociado con su hijo Mario Pérez de Arce. Ha participado en varios concursos nacionales entre los cuales fueron premiados y construidos los siguientes: Colegio del Verbo Divino Santiago, Escuela Naval Valparaiso, Conjunto Habitacional en Antofagasta, Mercados de los Andes. Además ha desarrollado proyectos para otros conjuntos habitacionales y escuelas, edificios comerciales, de apartamentos y oficinas, y participado como arquitecto en los estudios para el edificio del Ministerio de Educación en 1969. ■ La oficina ha realizado estudios de tipología de vivienda económica (presentado en la exposición de la Architectural Association, Londres 1947), y ha participado asesorando algunos estudios de planificación regional e industrial. ■ Miembro del Consejo del Colegio de Arquitectos de Chile en dos períodos (1969 - 1977). Miembro de la Architectural Association de Londres.

NOTAS SOBRE LA ARQUITECTURA MODERNA EN CHILE

POR MARIO PEREZ DE ARCE L.



Palacio de la Moneda. Santiago. Arquitecto: Joaquín Toesca. Fines del siglo XVIII.

Estas notas se refieren a algunos aspectos condicionantes al aparecimiento y desarrollo de la arquitectura en Chile, a su concurrencia en la producción arquitectónica del período contemporáneo, y algunas características significativas de ésta. No pretenden ser exhaustivas ni abarcar las diversas zonas de actividad constructiva del territorio, sino que se limitan a la región central del país, la que por razones históricas ha tenido una gravitación muy grande en la vida nacional.

Todos los países ibero americanos han tenido uno o más núcleos, alrededor de los cuales se fue gestando la nacionalidad, la que después de la independencia se extendió por vastos territorios, algunos de los cuales se ocupan sólo este siglo y en parte están todavía poblándose.

La región de Chile cuya arquitectura nos ocupará corresponde a la zona central, donde está asentada la ciudad de Santiago y se extiende desde un poco al norte de ésta hasta Concepción, 500 Kms. más al sur. Esta zona abarca el valle longitudinal que corre entre la cordillera de Los Andes y las colinas de la costa; la zona agrícola tradicional que goza del clima templado de tipo Mediterráneo.

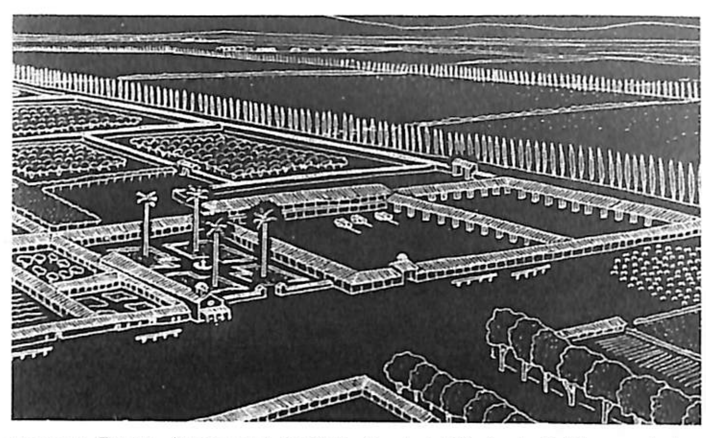
Es importante considerar el clima entre los factores que influyen en la vida social y la arquitectura. El del valle central de Chile es seco, con lluvias sólo en invierno, ardoroso en los días de verano, fresco en las noches sin llegar a extremos, ya que está morigerado por la influencia de la corriente fría de Humboldt en el Pacífico cercano. Clima favorable al cultivo de la vid y a la producción del vino, que invita a permanecer al exterior a la sombra de un alero o de un parrón.

"LA MENTALIDAD RACIONALISTA, POCO IMAGINATIVA, EL TEMOR AL RIDICULO, RESULTADO DE LA EDUCACION NACIONAL, Y POR OTRA PARTE EL PESO DE UNA TRADICION DE ORDEN QUE TALVEZ SE EXPRESARA EN EL SIMPLE CLASICISMO DE LA ARQUITECTURA MAS O MENOS ESPONTANEA, FAVORECIERON DENTRO DEL MOVIMIENTO MODERNO, LA APARICION DE OBRAS DISCRETAS, EQUILIBRADAS LEJANAS A LA EXHUBERANCIA Y A LA FUERTE ORIGINALIDAD DE LAS CREACIONES BRASILEÑAS O MEXICANAS DE LA EPOCA".

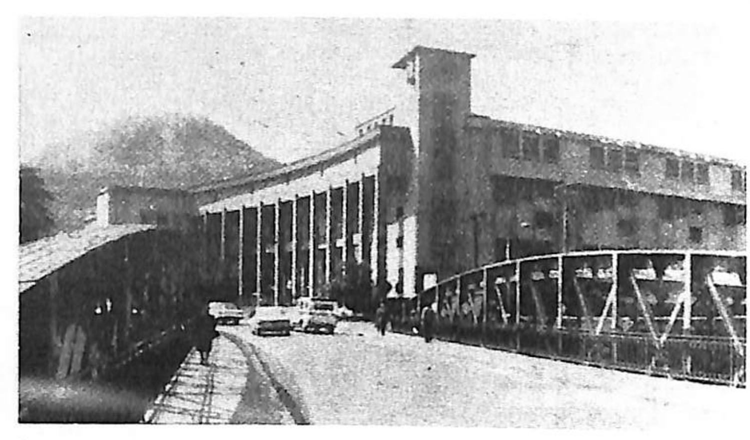
El paisaje del valle, dominado por el muro de los Andes nevados y los cerros que lo separan del mar, era originalmente una sucesión de espinales en los sectores secos entre bosques y matorrales siempre verdes en los bajos y quebradas. Los españoles le incorporaron vides, higueras, olivos y todos los árboles frutales de zona templada, los que, junto con álamos y sauces formaron el paisaje que hoy es característico del valle cultivado.

Los conquistadores no encontraron en el valle obras de arquitectura, salvo algún pucará de piedra y barro y algunos canales de regadío, obra del corto período de dominación inca. Los naturales vivían en chozas de quincha (cañizo) agrupadas libremente alrededor de un espacio abierto, disposición que mantienen todavía algunas viviendas campesinas perdidas en las serranías.

En este mundo primigenio e informe se establecieron con rigurosa simetría las cuadrículas ortogonales de las fundaciones coloniales. Las primeras construcciones deben haber sido modestísimas dada la lejanía y pobreza del país, pero más



Casas de Fundo. (Hacienda) del Valle Central. Dibujo de R. Yrarrazabal.



Escuela de Leyes. Universidad de Chile. Santiago. 1938. Arquitecto Juan Martínez.

tarde el orgullo de los conquistadores y su sentido de la dignidad los llevó a levantar iglesias y casas de piedra labrada, como lo habían hecho desde el norte de México hasta el Cuzco, y aún llegaron a cubrir alguna nave con bóveda de mampostería. . . Poco duró aquel impulso, un terremoto echó por tierra sus construcciones pesadas, y luego otro y otro, hasta que se decidieron a buscar técnicas constructivas más de acuerdo a la inestabilidad telúrica del país. Al mismo tiempo la guerra con los indios araucanos proseguía implacable y consumía los recursos económicos de la colonia. Las nuevas construcciones se realizaron con la mayor pobreza de materiales y las más rigurosas precauciones para que resistieran los sismos. La guerra se desarrollaba lejos de Santiago, al sur, donde fueron arrasados siete ciudades nuevas en el siglo XVIII, pero las ciudades del valle no tuvieron murallas fortificadas.

La limitación de medios de expresión artística, ya sea por causas externas o por auto disciplina, ha dado motivo en algunas ocasiones históricas a una producción arquitectónica valiosa. En nuestro caso ayudó a la aparición de un tipo de arquitectura de gran claridad y disciplina formal dentro de un elemental simplicidad. Junto a los factores limitativos referidos, influyó fuertemente en ella la vieja tradición mediterránea —greco romana— transmitida talvez por los andaluces, y las especiales condiciones del clima favorables al uso de los espacios exteriores abiertos y semi-protegidos.

El tipo de arquitectura que se produjo al avanzar el período colonial, fue la casa de patios, semejante a la que fue común en muchos lugares de la América española, pero que en Chile se construyó reducida a sus elementos esenciales. Estaba formada por cuerpos simples longitudinales de adobe con aberturas verticales, cubiertos por grandes techumbres de tejas sobre enmaderaciones fuertes que traban el conjunto. La edificación se extendía formando patios rodeados por corredores con pilares de madera que encerraban una fuente, plantas olorosas y algunos árboles frutales. Las casas urbanas tenían corrientemente tres patios sucesivos, siendo el último un pequeño huerto que junto a los vecinos formaba un vergel al centro de las manzanas construidas. En el campo, en las grandes haciendas, las casas se desarrollaron con gran esplendor, extendiéndose los patios en diversos sentidos según las necesidades de la vida social y de los trabajos agrícolas. Las hubo hasta con 14 patios, como la casa de El Huique en Colchagua, cada uno diferente en sus jardines, pavimentos y destino. Su trazo ortogonal ordenaba las alamedas, divisiones de huertos y potreros, que marcaban el valle civilizado hasta el borde de las cordilleras.

Este orden arquitectónico y urbano predominó en Chile hasta fines del siglo XIX. Las casas modestas y las mansiones de los ricos se siguieron construyendo con muros de adobe y techos de teja, distinguiéndose las más lujosas por el piso de mármol o piedra de un zaguán, el detalle de las zopandas del corredor y sobre todo por las variaciones en las proporciones espaciales de los patios.

Dentro de su extremada sencillez la arquitectura de adobe de los siglos XVIII y XIX (casi no existen restos anteriores al siglo XVIII) organizaba sus elementos según un orden que podríamos llamar clásico: vanos verticales más o menos regularmente espaciados, portada principal con frontón triangular y a veces con cornisamenta, algunas molduraciones de remoto origen renacentista y en casos muy excepcionales, en alguna iglesia o claustro, arquerías de medio punto ejecutadas en ladrillo. La exhuberancia barroca que recorrió América debe haber parecido una moda ilusoria a los modestos constructores del valle de Chile. Sólo se materializó en elementos decorativos incorporados a la arquitectura, como algunos retablos de las iglesias jesuíticas, pero no influyó en el estilo de las construcciones. Estas continuaron sobriamente clásicas y a medida que avanzaba el siglo XIX se afinaban con molduraciones, columnas, balaustros y rejas que llegaban, aparentemente, de talleres de Europa o la Nueva Inglaterra. No se ha estudiado debidamente la importancia de este largo período de formas clásicas en nuestra arquitectura sudamericana. En Chile es sorprendente, al visitar una aldea aislada del valle central, un caserío del desierto de Atacama o un puertecillo de Chiloé, no encontrar una arquitectura tosca, fuerte y primitiva, sino alineaciones de fachadas ordenadas, dignas y algo pretenciosas, con pilastras y aleros de tablas sobre las paredes de adobe o madera. Una cierta pretensión de pertenecer al orden universal, a lo que se hacía entonces en los lejanos centros de la cultura, rechazaba el pintoresquismo primitivo que en Chile han añorado siempre las clases "cultas" educadas muy a la europea, sin encontrarlo sino muy excepcionalmente en la realidad. Hubo algunos ejemplos sólidos de la arquitectura clásica, o mejor neoclásica en el país: el más importante es el palacio de La Moneda, hoy casa de gobierno, construído a fines del siglo XVIII por Joaquín Toesca, arquitecto italiano, que es una poderosa fábrica de ladrillo armoniozamente organizada con fachadas severas, portales generosos y patios bien proporcionados. Posteriormente arquitectos europeos levantaron buenas casas, edificios institucionales e iglesias dentro de la disciplina neoclásica más o menos debilitada por el eclecticismo décimonónico.

Los movimientos románticos y este mismo eclecticismo, si bien fueron acogidos por algunas capas de las burguesías urbanas, no tuvieron sino una influencia limitada en la arquitectura. Se construyeron mansiones imaginativas y caprichosas con

técnicas más o menos improvisadas, iglesias neogóticas de madera y plancha zincada, y un paseo que fue una síntesis encantadora de los sueños de la época, el cerro Santa Lucía en Santiago, creación genial de un hombre vital, el intendente Vicuña Mackenna, que renovó la ciudad cuando la tuvo a su cargo de 1872 a 1875.

Sin embargo a la vuelta del siglo los tiempos habían cambiado y con ellos las condiciones tanto culturales como técnicas para la creación arquitectónica. La sociedad "culta" de la época cuya riqueza financiaba las construcciones privadas, y cuya influencia política se reflejaba en las públicas, había llegado a un alto grado de desapego de las formas de vida tradicionales y de sujeción a las modas extranjerizantes. El país estaba abierto a las grandes corrientes universales e incipientemente al influjo de las nuevas técnicas. Se levantaron las primeras estructuras metálicas, que revelaban nuevas dimensiones y posibilidades formales para los espacios arquitectónicos. Junto con todo esto la generación de arquitectos de entonces tomó conocimiento, no sabemos cuán preciso, de las obras de los nuevos creadores: Gaudi, Mac Intosh, Víctor Horta y las formas decorativas del Jungendstil y del Art Nouveau.

Durante el primer cuarto de este siglo, período de auge económico, Santiago se modernizó, se llamaron paisajistas franceses para plantar o mejorar los parques y avenidas, se construyeron edificios de mampostería, aparecieron las grandes cubiertas metálicas: estaciones ferroviarias, el Museo de Bellas Artes y un gran Club social neoclásico que ha quedado como prototipo de esa época despreocupada y al mismo tiempo como un modelo de edificio de uso colectivo coherentemente resuelto.

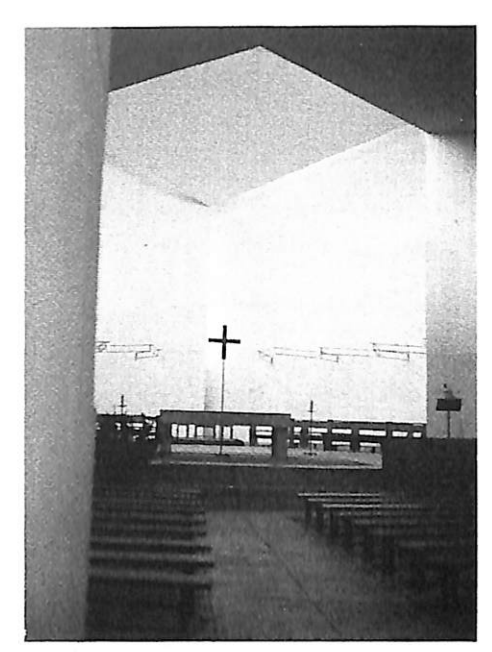
Fue un período de transición hacia algo que apenas se vislumbraba pero que se fue definiendo a través de la crisis económica y social entre 1925 y 35. En la década de los años 30 el ambiente estaba propicio para nuevas formas de vida social y urbana. Nuevos grupos humanos se incorporan en las zonas de decisiones; aparecen necesidades que requieren respuestas en la ciudad y en la arquitectura. Por esos mismos años volvían de Europa algunos arquitectos que habían trabajado con los pioneros de la nueva arquitectura: Peter Behrens, Gropius, Le Corbusier, los que influyeron en la renovación de las escuelas de arquitectura que se mantenían antes en un plan de formalismo decorativo.

El ambiente nacional era propicio a la sazón para embarcarse en la aventura de la arquitectura moderna, movimiento que aparecía también como una cruzada para mejorar las condiciones de vida en las ciudades. La formación racionalista que había predominado en el país desde mediados del siglo pasado, y las tendencias de renovación social encontraron un cauce de expresión en el movimiento "moderno" de arquitectura que hacía carta rasa de los patrones existentes y refundaba la arquitectura en base a la interpretación de las necesidades humanas, a las condiciones del medio natural, a las posibilidades de las técnicas constructivas. . . Trascendiendo estas condiciones de nivel material y práctico estaba la influencia de la estética del arte contemporáneo, especialmente la pintura de vanguardia, con los cubistas a la cabeza en ese momento, y un optimismo un tanto utópico en el amplio progreso social y cultural que se pensaba resultaría como una consecuencia de la renovación de la arquitectura y el urbanismo.

Poco a poco, a través de las universidades, de los concursos, de los planes de vivienda económica, fue cambiando el panorama de barrios enteros, principalmente en Santiago. El material predominante en las construcciones fue el hormigón armado, que se había comenzado a emplear en la década del 20 y que se prestaba muy bien a las formas de la nueva estética y las exigencias de asismicidad.

Entre los pioneros del movimiento arquitectónico de los años 30 al 40 se destacan Roberto Dávila, quien mantuvo una permanente preocupación por la arquitectura oscilando entre la búsqueda de la nueva estética y la mantención de lo más original del carácter de la arquitectura tradicional; Juan Martínez, racionalista y estructuralista pero con formación artística clásica, ambos profesores en la Universidad de Chile, y Sergio Larraín, mentalidad abierta a la cultura universal y gran impulsor y orientador de la arquitectónica, quien dirigió durante más de una década la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica. Esta produjo durante los años 50 y 60 diversas generaciones de arquitectos formados en el espíritu de Le Corbusier y del movimiento moderno internacional.

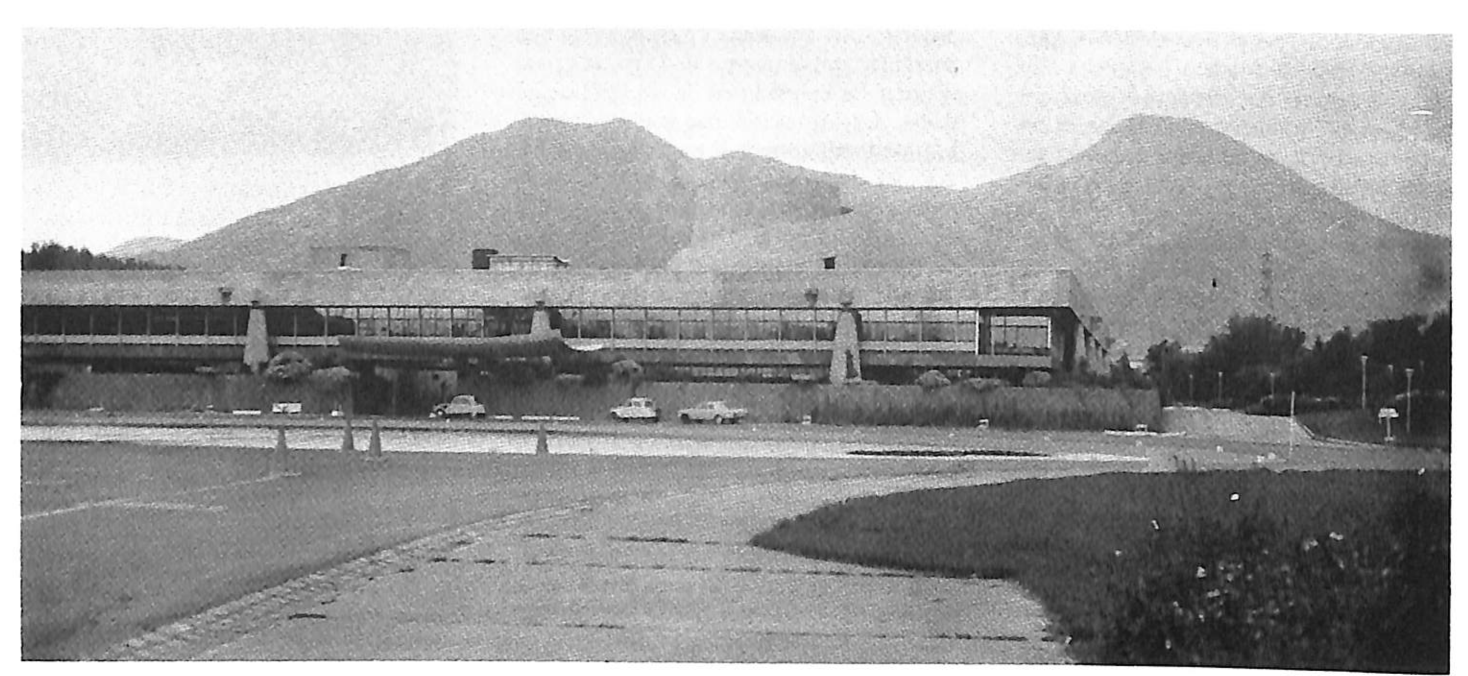
Al cabo de cierto tiempo se fueron definiendo las características de la arquitectura nueva que se hacía en Chile. Si bien al comienzo aparecieron construcciones que pretendían seguir a la letra el vocabulario formal de Le Corbusier, Mies van der Rohe y el Bauhaus, las que se veían ajenas a la luz, el clima y el ambiente humano local; luego las condiciones del medio, positivas y negativas, modificaron los esquemas teóricos iniciales. Dos factores externos influyeron fuertemente en muchas obras de la nueva arquitectura: la preocupación estructural acentuada por el problema de la asismicidad, que exigía racionalizar y robustecer las construcciones, y las condiciones económicas del país que limitaban las posibilidades de usar los materiales rutilantes, los grandes cristales, los equipos sofisticados, que eran característicos en muchos edificios de la época en los países desarrollados. Ambos factores actuaron positivamente y fueron causa de una cierta claridad formal y sencillez de materiales de muchas obras.



Iglesia del Monasterio Benedictino de Las Condes. Santiago. 1960. Arquitectos: Gabriel Guarda O.S.B. y Martín Correa O.S.B. Foto: Santiago Caicedo.

La mentalidad racionalista, poco imaginativa, el temor al ridículo, resultado de la educación nacional, y por otra parte el peso de una tradición de orden que talvez se expresaba en el simple clasicismo de la arquitectura más o menos espontánea, favorecieron dentro del movimiento moderno, la aparición de obras discretas, equilibradas, lejanas a la exhuberancia y a la fuerte originalidad de las creaciones brasileñas o mexicanas de la época.

Hay toda una vertiente burocrática de la arquitectura del año 50 en adelante que produce barrios de viviendas económicas eficientes, sanas y "modernas", pero dentro de una monotonía inimaginativa. El desarrollo de las ciudades se orientó en función de las soluciones de vialidad e higiene, con poca preocupación por la calidad estética de los espacios. Se construyeron, sin embargo, numerosos conjuntos habitacionales más orgánicos e interesantes, con espacios libres bien definidos, je-



Edificio de la CEPAL. Santiago. 1963 - 1966. Arquitecto: Emilio Duhart. Foto: Santiago Caicedo.



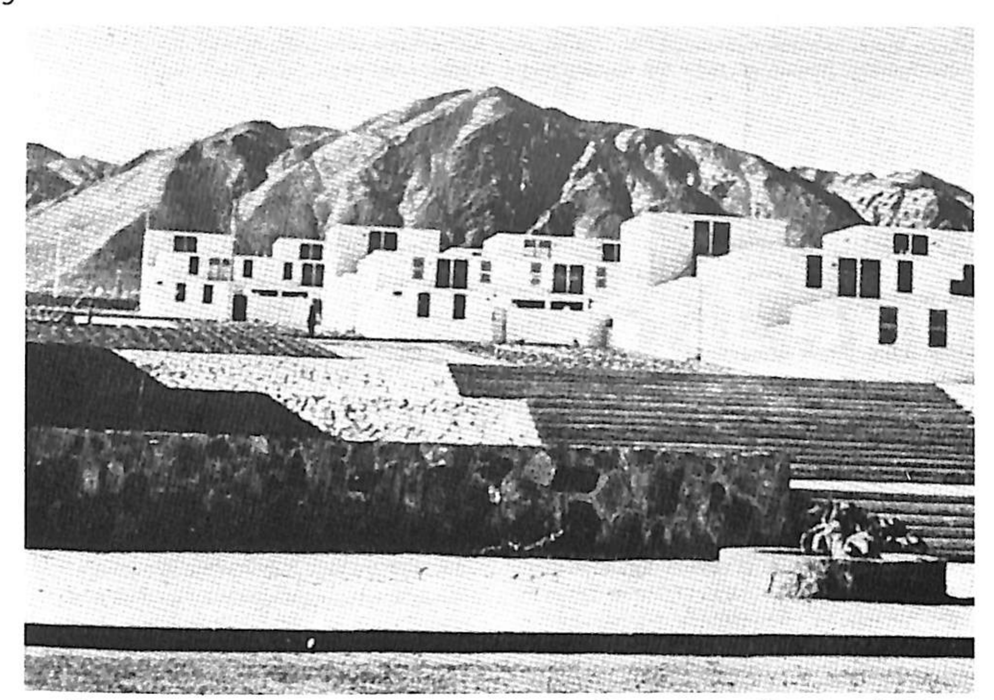
Escuela Naval. Valparaiso. 1958. Arquitectos: J. Besa — G. Brandes — F. Castillo — H. Errazuriz — H. Gaggero — S. Larrain — M. Pérez de Arce — A. Urzua. Foto: Ramón López.

rarquizados y valorizados, pero no es fácil distinguirlos en medio de la enorme producción de viviendas del período, cuya importancia social es innegable.

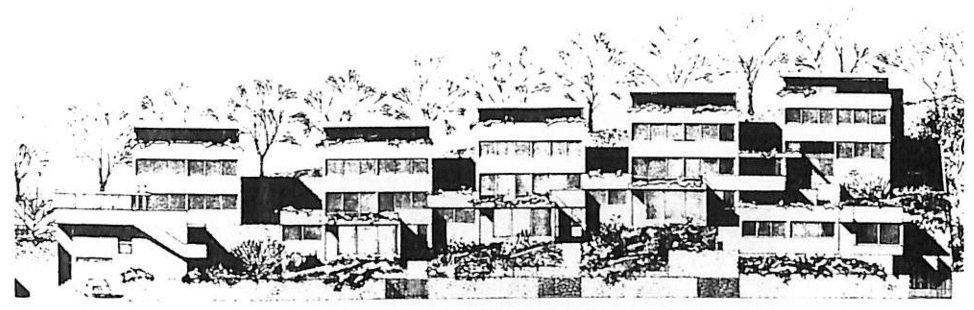
Entre los mejores ejemplos de arquitectura institucional del período se encuentran muchos edificios educacionales: escuelas universitarias, especiales o colegios cuyos proyectos superaron las exigencias meramente prácticas, logrando una feliz incorporación de las condiciones funcionales e la síntesis formal y estructural de las construcciones, las que a su vez definen cuidadosamente las sucesiones de espacios abiertos, patios, jardines y áreas deportivas. Resultaron edificios claros, luminosos y alegres, en los cuales se mantiene una relación entre espacios interiores y exteriores que permite el goce de los valores del clima y el paisaje.

En general la arquitectura de que nos ocupamos tendió a conformar obras aisladas, lo que se justificaba en los casos de conjuntos de gran tamaño, pero que en general influyó en que los nuevos barrios no tuvieron la coherencia urbana de los más tradicionales.

Una nota positiva en el ambiente urbano lo constituyó la obra de un excelente paisajista austriaco, Oscar Prager, que colaboró en nuevas urbanizaciones y ejecutó varios parques públicos y muchos jardines particulares entre los años 50 y 65. Su



Mario Pérez de Arce y Jaime Besa. **Conjunto Residencial Salar del Carmen "Antofagata"**. Chile.



Mario Pérez de Arce. **Conjunto Residencial**. Santiago de Chile.

aporte fue importante porque valorizó las condiciones del paisaje natural e introdujo en sus proyectos muchas hermosísimas especies de la flora nativa, que el convencionalismo que reinaba en los jardines anteriores a ese tiempo había ignorado. La influencia de Prager se vió algo disminuida al no existir una sólida escuela de paisajismo que continuara su obra. Las condiciones del paisaje y el clima local fueron acogidos por muchos arquitectos y enriquecieron los edificios con espacios abiertos, pórticos, balcones y zonas semicubiertas, elementos que a su vez valorizaron las formas con el juego de luz y sombra definido por la atmósfera neta de la región. Los espacios habitables intermedios entre interior y exterior son comunes en muchas casas, departamentos y otros edificios de los últimos 30 años.

El predominio de factores prácticos, funcionales, estructurales, ha sido determinante en la arquitectura del período, el purismo formal y la ausencia de decoración hicieron más aséptico su aspecto. Pero, la poesía, los valores puramente artísticos ¿dónde aparecen?. En Chile, el ambiente literario ha producido entre muchos historiadores y ensayistas algunas figuras cumbres de la poesía: la Mistral, Neruda y Vicente Huidobro; era de esperar que en la arquitectura ella también se pudiera vislumbrar. Hay una obra de hace ya más de 15 años, que siendo indiscutiblemente un ejemplo del movimiento moderno de arquitectura, del cual tiene todos los elementos técnicos y formales, se eleva a un alto grado de expresión poética y calidad estética: es la iglesia del Monasterio Benedictino de Las Condes, en Santiago, cuyo interior está formado por un elaborado juego de planos, superficies blancas de hormigón sobre los cuales resbala la luz de diversos modos, animándolos con una calidad mágica en un ambiente unitario y esencialmente sobrio. Esta obra, cuyos arquitectos fueron los monjes Gabriel Guarda y Martín Correa, no es superada por ninguno de los edificios religiosos modernos que conocemos.

La producción arquitectónica del período entre 1950 y 1970, años de maduración del movimiento moderno, fue muy extensa. En la imposibilidad de analizar ni siquiera sus obras principales dentro de los límites de este artículo, mencionaremos sólo a un arquitecto: Emilio Duhart, que por la coherencia, vigor y calidad de sus trabajos, descuella en el período. Una de sus obras más importantes, la sede de CEPAL en Santiago, muestra su total adhesión a los principios de Le Corbusier. Esta inspirada en el proyecto para el edificio de la Asamblea en Chandigar, pero en este caso la sala principal está contenida en un patio formado por el cuadrilatero de oficinas. El resultado es refinadamente monumental y bien integrado en el paisaje.

En suma, la arquitectura que se hizo en Chile entre los años 30 y 70 forma una parte consistente del aporte ibero-americano al panorama del movimiento moderno, aporte que ha sido creativo y valioso, y ha incorporado en él obras marcadas por las condiciones culturales y ambientales de nuestro mundo, y no simples variantes de los modelos originales europeos.

Hoy día, cuando proclaman por todas partes el fin de la "arquitectura moderna", se produce en Chile, junto con el relativo agotamiento o debilitamiento del repertorio del movimiento, una peligrosa tendencia hacia la comercialización de la arquitectura que insensiblemente la dirige hacia una banal superficiabilidad. Por otra parte hay sanas reacciones en el sentido de recuperar el patrimonio arquitectónico descuidado en el período de renovación formal, de robustecer la calidad de los espacios urbanos debilitados por la tendencia y la edificación aislada y las dominantes vías vehiculares, ambos cargos que se hacen con razón al período a que nos hemos referido, cuya propia vitalidad le hizo arrasar con lo que consideraba obstáculo para el desarrollo de las nuevas ideas en la ciudad tradicional.



Bernardo Salcedo realizó su última exposición en Bogotá, en la cual presentó una serie de ensamblajes. Con ese motivo Eduardo Serrano, curador del Museo de Arte Moderno de esa ciudad, nos envía el siguiente ensayo.

POR EDUARDO SERRANO

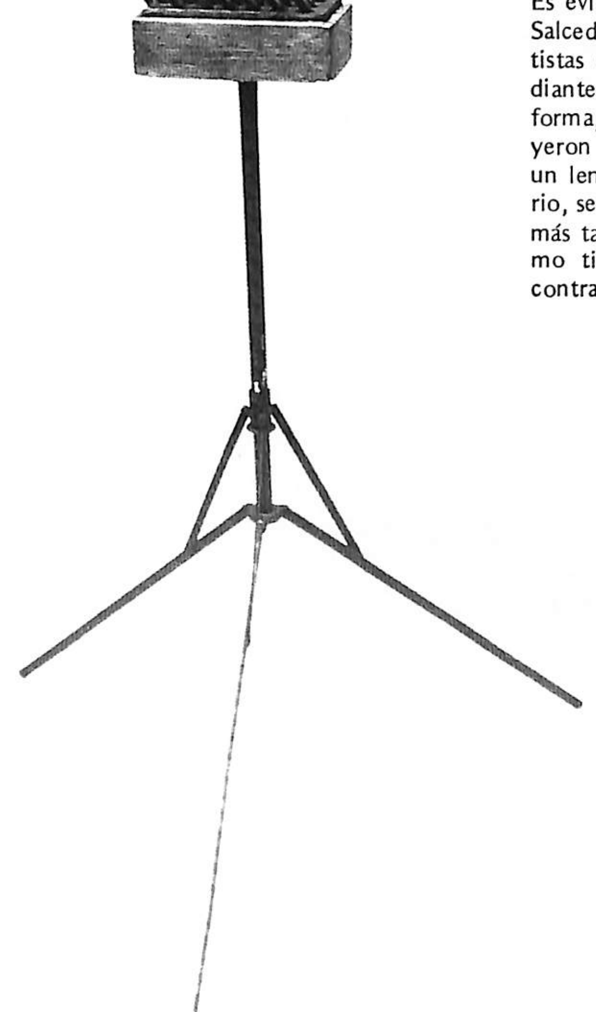
SALCEDO SABE LO QUE HACE

"TODA MUESTRA SUYA RESULTA REFRESCANTE ESPECIALMENTE EN ESTE MEDIO EN DONDE CUALQUIER PINTURA SE ACEPTA Y SE DIFUNDE COMO EXPRESION ARTISTICA LOGRADA".

La más reciente exposición de Bernardo Salcedo reitera con iguales radicalidad y lucidez lo que fue aparente desde sus primeras muestras, a saber: que se trata de un artista de penetrante percepción, y que su obra se encamina, de manera consistente, hacia una definición del arte cada vez más rigurosa, y más drasticamente opuesta a lo obsoleto, lo impertinente y lo superfluo.

Es evidente, por ejemplo, que la obra de Salcedo, a diferencia de la de muchos artistas del país, no se ha desarrollado mediante aquellas ligadas variaciones en la forma, que hace algunas décadas constituyeron el método propicio para conseguir un lenguaje visual propio. Por el contrario, sería difícil señalar cambios formales más tajantes que los de su obra y, al mismo tiempo, sería igualmente árduo encontrar en nuestro medio un trabajo artístico más personal y más coherente en cuanto a su realización y sus propuestas. La creatividad (contra la permanencia, la decoración, la ilusión, la sugerencia, el documento y el oficio), es claramente el valor preponderante en las definiciones de este artista que insiste, con razón, en que el estilo está más cerca de ser una actitud que una cuestión de formas.

Ahora bien; una simple mirada a los trabajos de Salcedo a partir de sus primeras cajas blancas (1968 — 70) no sólo hace manifiesto que su actitud ha sido consistente como cuestionamiento y como riesgo, sino también que cada uno de sus cambios corresponde con clarificaciones conceptuales (algunas de las cuales han servido para despejar, aparte de su propio derrotero, el de muchas otras obras). De allí que sus trabajos, no obstante las extremas diferencias que implican formal-



Bernardo Salcedo. **Ensamblaje.** 1979. Altura: 1.20 mts.



Bernardo Salcedo. **Señales particulares.** 1981. Técnica mixta. 0.50 x 0.60 x 0.10 mts.

mente, mantengan un espíritu común y el carácter especial que los identifica como suyos. Y de allí que cada una de sus obras remita a las ideas en las cuales se origina; es decir, que conduzca a reflexiones, en lugar de transportar a la contemplación pasiva, al éxtasis estético o al embeleso técnico.

Es cierto, desde luego, que las obras de Salcedo son directas herederas de los aportes de los Dada de comienzos de este siglo. Por ejemplo, su trabajo como el de ellos se inicia en un estado de total azar y desorganización, para otorgarle a elementos incongruentes una cohesión inesperada y homogénea. Sus obras, además, a pesar de utilizar objetos reales no incitan a considerar la realidad, sino la poesía. Pero el Dada implica un sistema perdurable de valores no basado en los opuestos (desunión versus unión, confusión versus claridad, etc.), sino apoyado en una jerarquía en la cual el accidente y el absurdo pueden convertirse en circunstancias positivas; y el método creativo impulsado por ese movimiento resulta irreversible porque libera a los artistas para expresarse de múltiples maneras a partir de lo fortuito y el desorden. En tal sentido el Dada inicia una apertura que no va a cerrarse nunca. Y es por ello que descalificar actualmente el ensamblaje con la excusa de que se hicieron ensamblajes previamente, equivale a condenar toda la pintura con la excusa de que es un arte ya agotado en Lascaux y en Altamira.

Por otra parte y ya en la arena del arte nacional, es claro que a pesar de haber surgido en los sesenta, la obra de Salcedo se halla más emparentada con teorías y pensamientos de posterior aceptación en nuestro medio, que con los nobles pero irrelevantes objetivos que frustraron el talento de bastantes artistas de esa década. Para Salcedo no ha sido nunca básica la noción de "resistir" (y por ende de quedarse en posiciones ya exploradas) para ser original; ni su trabajo ha participado del empeño, tan popular en esos años, de puntualizar singularidades culturales con su obra para identificarse como artista del país. Salcedo parte del principio de que su condición de artista colombiano no tiene apelación. Y en consecuencia, sus trabajos, incluso aquellos que hacen inequívoca alusión a nuestro medio ("Sencillo Método para invadir a Venezuela Lentamente", 1970; "Primera Lección", 1973) revelan ante todo la sana convicción de que nociones como las del arte y la cultura no pueden limitarse mutuamente.

Salcedo, en cambio, fue de los primeros colombianos en oponerse abiertamente a los soportes tradicionales de la pintura y la escultura, y basta observar sin prevenciones el panorama del arte nacional para entender la importancia de dicha oposición en los logros más recientes de esas artes. Y así como sus "Frases de Cajón" (1975) nos inculcaron que la información puede llegar a ser un valor artístico fundamental, sus "Cosas Nuevas" (1979) y sus "Señales Particulares" (1981) nos reafirman en la idea de que la yuxtaposición se respira en el ambiente de este siglo (piénsese en la música, el cine y la poesía), liberando energías como las suyas, y otras muchas cuyas manifestaciones son tan distintas entre sí que no permiten categorizarse.

Su obra lleva la apertura de los Dada a nuevos climax, no sólo por su capacidad de percibir inéditas asociaciones en la escencia de las cosas, sino principalmente por su constante escepticismo con referencia a los valores artísticos establecidos. El énfasis estético y formal de sus primeras cajas, por ejemplo, ha desaparecido por completo en sus obras más recientes, en las cuales las ideas se presentan escuetamente y sin rodeos decorativos. Al mismo tiempo, nuevas dudas y argumentos como los que le han permitido involucrar directamente la naturaleza en el trabajo artístico ("Hectárea", 1970; "Cajas", 1971) o cuestionar la permanencia del objeto como valor creativo ("Señales Particulares 14, 22 y 28") o rebelarse contra la tiranía de los objetos finos, de buen gusto y sujetos a fetichización ("Naturalezas Muertas", 1972), han puesto continuamente de presente la concordancia entre su posición iconoclasta y los problemas e intereses artísticos de hoy.

En consecuencia, "Señales Particulares", su más reciente producción, son trabajos que aparte de corresponder en forma fiel con su temperamento entre irónico y anárquico, prosiguen esa búsqueda de lo esencial que se ha hecho su constante. Son obras conformadas por fotografías de oscuros personajes (aún cuando no falta la referencia autobiográfica), y por objetos como piedras, espaguetis, cepillos y sombreros adheridos al vidrio que las cubre, las cuales certifican de inmediato su rechazo a toda convención. Pero los objetos, además, guardan estrechas relaciones con el ambiente, por regla general nostálgico, de las fotografías, y encajan perfectamente en el área de los rostros convirtiéndose, bien en una especie de retrato psicológico, o bien en comentario ácido y mordaz.

Salcedo, en conclusión, es un artista sin complejos y consciente de que su condición de colombiano no está en riña con la contemporaneidad. Toda muestra suya resulta refrescante especialmente en este medio en donde cualquier pintura se acepta y se difunde como expresión artística lograda. Salcedo sabe exactamente lo que hace y por eso su trabajo constituye un argumento poderoso y convincente en favor de la creatividad como el valor fundamental del arte.



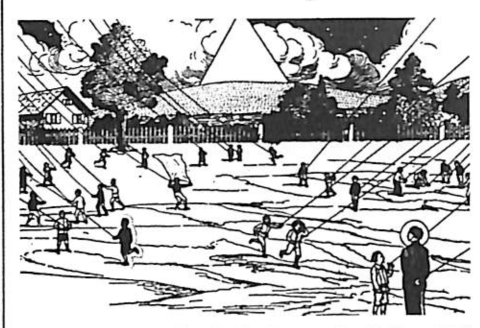
Bernardo Salcedo. **Señales particulares.** 1981. Técnica mixta. 0.50 x 0.45 x 0.13 cms.



Bernardo Salcedo. **Señales particulares.** 1981. Técnica mixta. 0.50 x 0.45 x 0.20 mts.

RESEÑAS

Barranquilla



Alvaro Barrios La Pirámide en la Colina 33/ 1000. 1979. Tipografía. Grabado popular. 0.16 x 0.21 mts.

ALVARO BARRIOS: UNA RETROSPECTIVA 1961 – 1981

En el Salón Cultural de Avianca en Barranquilla se presentó del 15 de octubre al 15 de noviembre del año pasado una retrospectiva de Alvaro Barrios. La muestra agrupa más de doscientos trabajos seleccionados por el propio artista e instalados en forma que facilite su lectura según el tiempo de ejecución, con una clara intención didáctica. El propio artista dirigió también la instalación, donde se aprecian desde los trabajos primeros; pasando por la exposición de la Casa de Don Benito en Cartagena, las Tiras Cómicas y los dibujos teñidos con té, la Cajas tridimensionales de la Bienal de Sao Paulo, pinturas, dibujos y Grabados Populares, hasta su último proyecto sobre Marcel Duchamp. Pero la propuesta nueva, hacia donde su trabajo parece estar orientado, es el proyecto sobre el "Museo Duchamp del Arte Malo" y su "Retrospectiva Falsa", a los que me referiré en esta nota.

"El Museo Duchamp del Arte Malo" es una idea que evidentemente está determinada por el interés del artista en la historia del arte y por la evolución que tuvieron sus "Sueños con Marcel Duchamp". Así, en el contexto de la última Bienal de Medellín, exhibió en la Universidad de Antioquia una escultura de Rodrigo Arenas Betancourt como una pieza seleccionada por el "Museo Duchamp del Arte Malo". En esta retrospectiva exhibió un cuadro de Fernando de Szyslo, como otra pieza del "Museo Duchamp del Arte Malo". El calificativo de "malo" unido al nombre del Museo, rompe con la idea de que lo que se muestra en un museo es bueno, y se inscribe dentro de la tradición iniciada por Duchamp de intervenir en obras de otros artistas y en la más generalizada de realizar arte acerca del arte. Se puede hablar del "Arte Malo" como se habla de la estética de lo feo, o de los festivales de Malas Películas en Nueva York. Este proyecto, más que una obra aislada, es un hecho artístico, emparentado con las últimas actividades de Barrios como curador, con la diferencia de que ahora tiene su propio museo y no propiamente de arte bueno, con papelería y sede propia.

La propuesta de la "Retrospectiva Falsa", tan conceptual como la anterior, está determinada por su irremediable calidad de dibujante y su afán de conciliar conceptualmente trabajos anteriores y recientes, en una salida válida y enriquecedora para una técnica tradicional como es el dibujo. Esta propuesta permite al artista realizar nuevamente su obra, mediante la falsificación de su trabajo anterior. Es interesante la asociación, que antepone el concepto de lo *falso* al de lo *verdadero.*

Esta bipolaridad también se manifiesta en sus dibujos más tradicionales, donde reproduce el mundo real e irreal, evidenciando mundos extraños y paralelos, que se entienden más si hacemos notar su condición de espiritista y de medium.

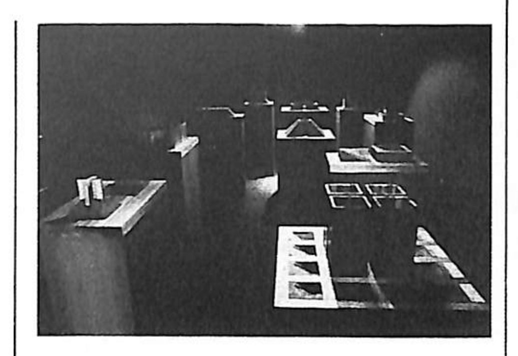
Esta bipolaridad en la obra de Alvaro Barrios ha sido una constante, como un *pentimento,* que aparece y desaparece, análogo a nuestra percepción de la naturaleza manifestada y no-manifestada de las cosas.

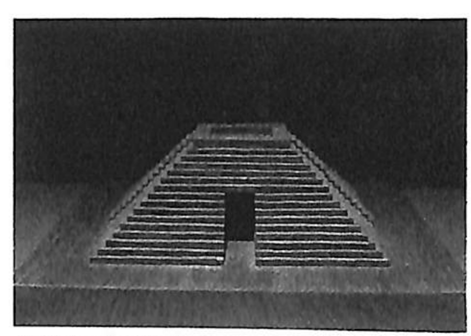
En general fué una muestra para apreciar con detenimiento, donde se anuncia, como en el "continuará" de la Tiras Cómicas, que las mejores cosas están por venir.

EDUARDO HERNANDEZ

SARA MODIANO EN LA GALERIA QUINTERO

Después de su participación en la Bienal de Sao Paulo el año pasado, Sara Modiano exhibió en la Galería Quintero de Barranquilla una serie de maquetas, rigurosamente elaboradas a escala, reproduciendo las construcciones al aire libre que constituyen su interés de los últimos años.





Aspecto general de la muestra y detalle de una de las esculturas de Sara Modiano en la Galería Quintero de Barranquilla. Foto de Miguel Rojas

Aunque algunos consideran a Sara Modiano como una *escultora,* es evidente que este término pierde cada día significado, no solo en su acepción tradicional, sino en su aplicación, por extensión, a todos los trabajos realizados en el espacio tridimensional.

El concepto de "escultor" presupone un énfasis particular en la forma con relación al espacio que ésta ocupa –y algunas veces con relación al espacio que la ocupa– lo cual, a juzgar por los documentos que preceden a su obra actual (planos, perspectivas, múltiples, etc.), parece relegado por ella a un lugar muy secundario. Modiano es ante todo una artista interesada en transmitir una idea que trasciende lo meramente escultórico u objetual, incorporándose de lleno en una investigación conceptual más cercana a la arquitectura fantástica, a las raíces precolombinas de los espacios habitacionales en la América Latina, al *proceso* mismo como hecho artítico y al surrealismo generado por la dis-

posición de esos espacios.

Con esta dinámica combinación, Sara Modiano ha realizado una obra inteligente que despierta en el espectador una rara fantasía, especialmente aquellas piezas que deben construirse subterráneamente, a las cuales, aparte del ladrillo y la madera, ha añadido el fuego y la luz eléctrica en oscuros socavones llenos de carbón. Si su obra puede relacionarse con el proceso evolutivo de la escultura en Colombia –a mi modo de ver, los artistas que asumen la condición de "escultores", aún en el sentido contemporáneo del término, se inscriben de hecho en una posición convencional– podría afirmar que Sara Modiano, con su obra actual, ha aportado particularmente dos aspectos importantes al mismo: La concepción del objeto artístico como habitáculo y 2o.) La integración del objeto, del hombre que lo ocupa y del paisaje, como un complejo artístico unificado. Es, pues, ciertamente estimulante el afianzamiento reciente de Sara Modiano en el área de la investigación "escultórica" no-convencional, en un momento en el cual el país intelectual ha sufrido, por un lado, la pérdida de Felisa Bursztyn, la artista que con mayor valor enfrentó el conformismo conceptual de la escultura en Colombia; y por otro, el incremento de una cierta actitud retrógrada, apoyada por algunas galerías comerciales del exterior que estimulan la producción de una escultura convencional, como la que realizan actualmente en París Fernando Botero y Darío Morales, a pesar de que ya estamos a 82 años del siglo XIX y a solo 18 del siglo XXI, como diría Eduardo Serrano.

ALVARO BARRIOS

ACCIONES

Eduardo Serrano

En el Salón Nacional de 1972 Antonio Caro propuso que una acción suya en contra de un jurado fuera aceptada como obra participante en el certamen, realizando a los pocos días un grabado conmemorativo del hecho el cual tituló "Defienda su Talento". Algún tiempo después (1974) el grupo El Sindicato comenzó a realizar en Barranquilla una serie de presentaciones que podrían clasificarse como "aconteceres" (o "happenings"), en los cuales los artistas hacían presentaciones ante el público en ambientes previamente organizados con una idea visual determinada (montones, hojarasca, etc.). Pero la "acción" (o "performance"), ya como un medio contemporáneo y definido de las artes visuales sólo empieza a tomar fuerza en Colombia a finales de los años setenta, contándose entre sus primeros cultores Edgar Acevedo, Gilles Charalambos, Alvaro Herazo, Jonier Marín, María Evelia Marmolejo, Geo Ripley y Rosemberg Sandoval.

Ya en esta década, las "acciones" han encontrado un eco más sonoro en nuestra escena artística floreciendo en diversas capitales y recibiendo estimulante bienvenida en prestigiosos museos y galerías. "El Coloquio sobre Arte No-Objetual" organizado en 1981 por el Museo de Arte Moderno de Medellín fue, por ejemplo, un evento de importancia indiscutible en cuanto al desarrollo y paulatina aceptación de este tipo de arte en nuestro medio, como lo han sido los Salones Atenas del Museo de Arte Moderno, el recientemente creado Salón Arturo Rabinovich de Medellín, y como lo es también la disponibilidad de la Galería San Diego para sus presentaciones (entremezcladas, claro está, con exposiciones de un arte más tradicional).

Recientemente dos "acciones" muy diferentes entre sí, pero con miras similares en cuanto a su búsqueda de creatividad por vías distintas de las del arte establecido y comercializado, tuvieron lugar en el país. En ambos casos, la claridad de los propósitos y sus realmente punzantes resultados son clara señal de la imaginación y coherencia intelectual con que este tipo de arte, que puede considerarse tan internacional como la pintura al óleo, es actualmente explorado en nuestro medio por un número creciente de jóvenes artistas.

ALVARO HERAZO – "REPORTER CON INTERFERENCIAS" ESPACIO ALTERNO SARA MODIANO– BARRANQUILLA

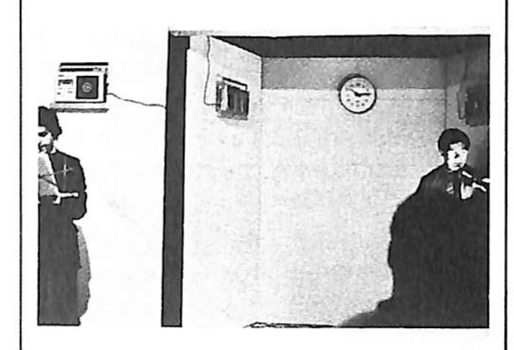
La artista Sara Modiano inauguró en Barranquilla un espacio para presentaciones y exposiciones de vanguardia, el cual se diferencia de una galería no sólo en cuanto a su apariencia física sino también en cuanto a su preferencia por artistas que no fincan sus aspiraciones creativas en las posibilidades decorativas de un objeto fino. Para la apertura de este espacio fue estrenada la obra "Reporter con Interferencias" del artista costeño Alvaro Herazo, la cual fue presentada también posteriormente por el Centro Colombo-Americano de la misma ciudad. La obra tiene una duración de una hora exacta que el público puede medir en el reloj que, en medio de dos radios transistores, sirve de fondo para la acción artística.

Desde un atril, más adelante, Herazo lee con voz pausada el ensayo de Ivor Davies titulado: "El Arte Moderno: Una definición y un análisis histórico de su terminología y de sus componentes"; mientras que seis interferencias, algunas grabadas y otras en vivo, distraen la atención del espectador de los argumentos de Davies para situarla en las "noticias" o en los movimientos y simbología de los personajes que van apareciendo.

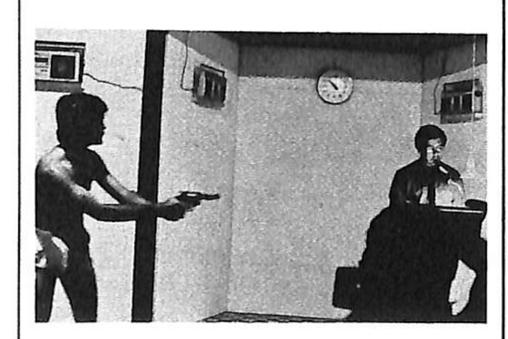
Si el ensayo de Davies es de por sí una pieza brillante y erudita que hace claras las raíces históricas (y por ende el tradicionalismo) de conceptos como revolución, vanguardia y modernismo, las interferencias (que no implican interrupciones en la lectura del ensayo), conforman la parte realmente visual de la presentación y establecen el espíritu entre satírico y agresivo que caracteriza a este "performance".

En la primera interferencia Fernando Reina interpreta tres piezas para clarinete especialmente escritas por Alfredo Gómez, quien obviamente apela a las posibilidades experimentales del mencionado instrumento. En la segunda interferencia Jorge Mc Causland, en patines, sin camisa y con una pantaloneta y medias verdes, apunta su revolver hacia distintas personas en la audiencia provocando, como es apenas natural, cierto mudo pánico entre los observadores. (La tensión sólo rebaja al sonar una especie de disparo, después de desaparecer de vista el personaje). Posteriormente Alfonso Suárez ejecuta movimentos que remiten, por un lado, al viejo arte











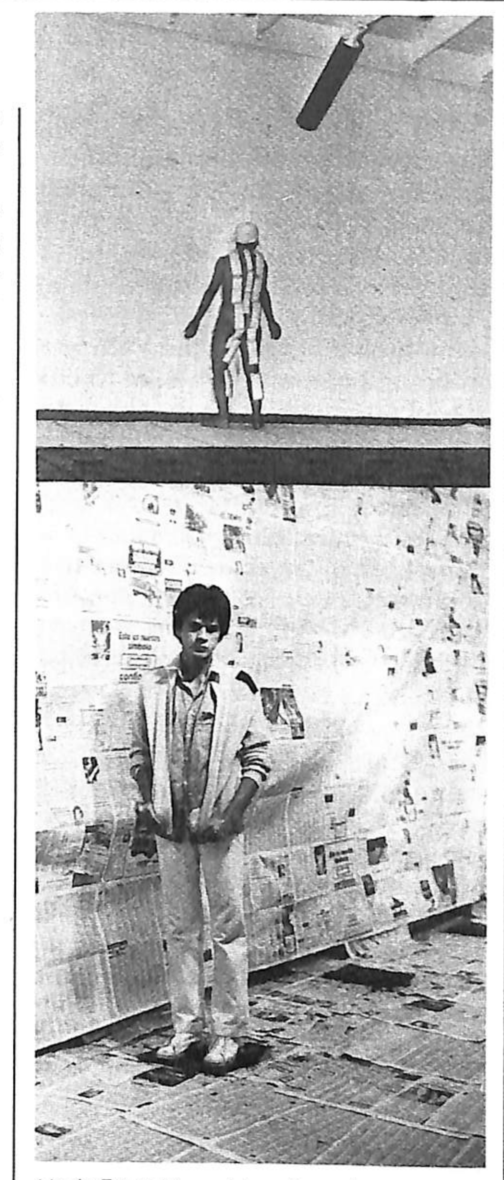
Alvaro Herazo. Reporter con interferencias: Performance. Duración: 1 hora. Espacio alterno Sara Modiano. Barranquilla. Fotos: Miguel Rojas.

de la mímica, y por otro, a la estimulante libertad del ballet contemporáneo. Y finalmente Leticia Hunde, desnuda y con cuchillos en la mano, desfila lentamente mientras se proyectan algunas dispositivas de pinturas de famosos desnudos femeninos y al tiempo que en uno de los radios se escucha una versión sobre la destrucción, precisamente con cuchillos, de esos cuadros. Llama la atención en esta interferencia el parecido de la modelo, incipientemente encinta, con el desnudo de Cranach. Por otra parte, el radio había también interferido la lectura de Herazo con historias inventadas, pero locutadas con acento de "noticia".

Es claro, en conclusión, que ésta de Herazo es una "acción" promovida por inquietudes de tipo intelectual, como la inconsciente aceptación de un vocabulario artístico viciado y la ausencia de cuestionamientos en nuestra definición del arte. Para Herazo, sin embargo, las "acciones" pueden incluir todas las artes sin tener que limitarse en nombre de la pureza de un medio o una técnica a investigar en una sola dirección. Si Sara Modiano al abrir su Espacio Alterno ha señalado la necesidad de otros contextos en el arte del país, Alvaro Herazo comprobó con su "performance" que dicho señalamiento no es gratuito puesto que hay interés y talento en nuestro medio para aproximarnos sin complejos a las maneras más audaces y contemporáneas de hacer arte.

ROSEMBERG SANDOVAL Y MARIA EVELIA MARMOLEJO "ACTOS Y SITUACIONES", GALERIA SAN DIEGO, BOGOTA

Muy distintas en su forma y sus propuestas fueron las "acciones" que en tres días consecutivos y bajo el título "Actos y Situaciones" presentaron María Evelia Marmolejo y Rosemberg Sandoval en la Galería San Diego de Bogotá. Dichas "acciones" (al contrario del evento presentado por Herazo), omiten toda referencia a las artes conocidas para plantear en cambio que el arte puede consistir en vivir conscientemente una situación determinada, bien sea cuidadosamente planeada y preparada, o bien producto de un hecho natural como la menstruación.



María Evelia Marmolejo y Rosemberg Sandoval. Actos y Situaciones. Performances. Galería San Diego Bogotá. Fotos de Camilo Gómez Durán.

En su primera aparición, que fue conjunta, los dos artistas ataviados con vestidos confeccionados con bolsas de plástico que contenían sangre y que les daban la apariencia de sacerdotes de alguna extraña religión, definieron y acondicionaron el espacio de la galería mediante bultos de tierra que regaron sobre el suelo junto con una buena cantidad de visceras de animales. En el segundo día, María Evelia Mar-

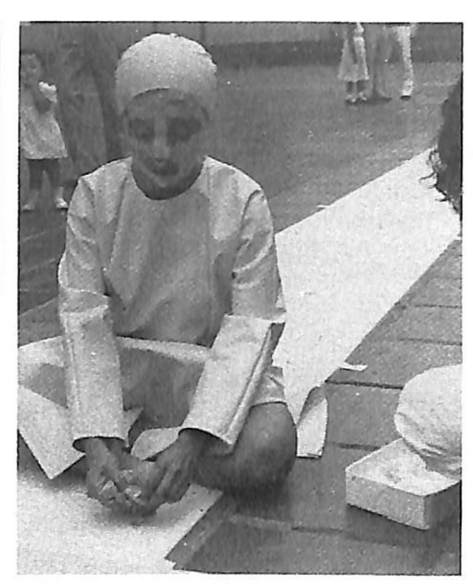
molejo, desnuda pero cubierta en parte por toallas higiénicas realizó una especie de ritual que la llevaba, después de algunos movimientos, a abrazarse a la pared sobre la cual dejaba las chorreantes huellas de una menstruación provocada y abundante. Y finalmente, al tercer día, Rosemberg Sandoval alteró completamente el espacio de la galería cubriendo el piso y las paredes con periódicos y colocando en ciertos puntos una especie de almohadillas empapadas en sangre que continuaban el énfasis orgánico de los dos primeros "performances".

Es conveniente precisar que en "Actos y Situaciones" ni la sangre ni las vísceras producen asco o repugnancia en el observador, sino más bien una especie de desasosiego y de tristeza que se aumenta por el empleo consciente del cuerpo del artista ("body-art"), es decir, con el señalamiento de su vulnerabilidad física. Las tres "acciones" inducen sutilmente a consideraciones de carácter sociológico o político ("sobre el feminismo", por ejemplo). Su presentación, no obstante, busca en primer término hacer claro y manifiesto que "experimentar conscientemente" cambia por completo el sentido de cualquier actividad.

EDUARDO SERRANO

CALI

MARIA EVELIA MARMOLEJO. Realizó un evento en la plazoleta del Centro Administrativo Municipal de Cali (18-X-81), como materialización de sus proyectos para desarrollar en espacios abiertos (como en este caso) y en sitios cerrados (galerias y museos). Ella describe su trabajo así: "Línea soporte de 70 mts. x 70 cms., subdividida en 3 partes iguales, paralelo a ella van ubicados policías guardas a cada lado sosteniendo una cuerda de protección. En todo este ambiente se escucha el tic-tac de un reloj acelerando el tiempo previsto (15 minutos). Este se extiende a una acción con objetos múltiples medicinales (primera fase: bisturí, segunda fase: mercurio cromo, algodón y vendas adhesivas)".



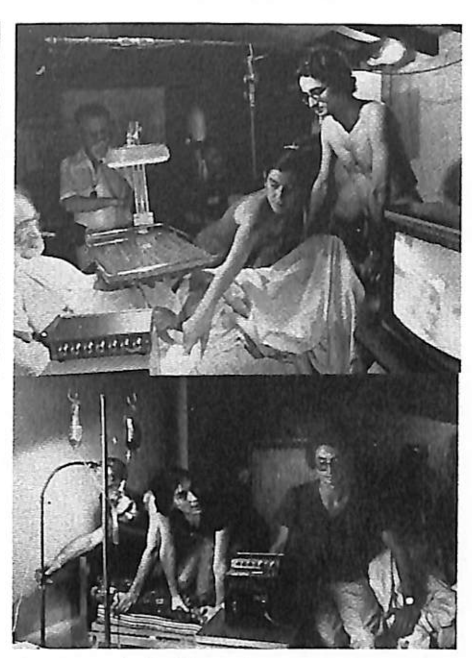
María Evelia Marmolejo. **Sin título.** Performance. 1981. Duración: 15 minutos. Cali.

La artista se desplaza sobre el segmento blanco como en un ritual, en la primera parte se causa una herida en el pie y provoca la sangre que mancha la superficie blanca; en el segundo movimiento la acción es protectora. Su cuerpo es presentado con un traje blanco largo de hule y gorro del mismo material. La cara acentúa el anonimato y la neutralidad cubriéndose con curas medicinales.

Su acción violenta, dirigida a provocar la catarsis en el espectador, al tiempo que contemplar elementos dramáticos se registra con una entonación poética silenciosa y sutil.

PURA SANGRE. Es el título de la última película de Luis Ospina y el primer largo metraje de este realizador conocido y premiado nacional e internacionalmente por cortos como *"Asunción"* y *"Agarrando Pueblo"*, ambos ejecutados en compañía de Carlos Mayolo.

Pura sangre, se extiende por el argumento del llamado *monstruo de los mangones*, personaje en torno al cual gira la acción de violencia y horror, ya que el siniestro Roberto Hurtado vivía (sin saberlo) alimentado por la sangre de adolescentes. Rodada integramente en Cali y sus alrededores, la cinta señala los crimenes pasionales, la homosexualidad, el travestismo y la mafia, como asuntos argumentales. Para la realización Ospina contó con la financiación de Focine. El rodaje se llevó a cabo durante 7 semanas, al parecer con una disciplina y organización inusual hasta ahora en Colombia.

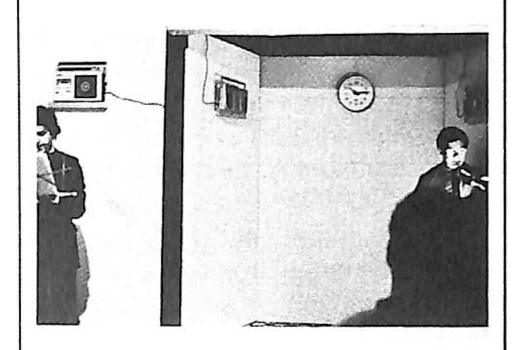


Aspectos de la filmación de la película **Pura Sangre.** Aparecen: Luis Ospina (director), Rodrigo Castaño (productor Asociado) y Karen Lamassonne (directora Artística) con uno de los actores.

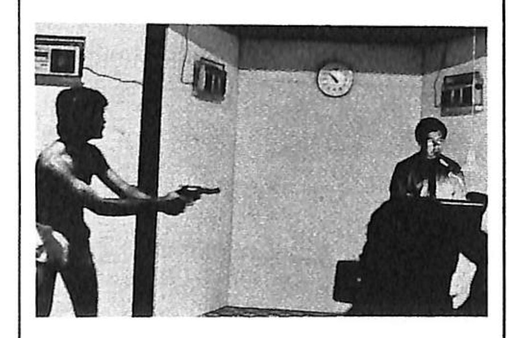
El guión es de Luis Ospina y Alberto Quiroga, la dirección de fotografía de Ramón Suárez, el ingeniero de sonido Phil Pearle, la dirección artística de Karen Lamassonne. Reparto: Humberto Arango, Carlos Mayolo, Mister Fly, Luis Alberto García, Florina Lemaitre, Patricia Bonilla, Rita Escobar y otros extras de Cali. Actuación especial de Franky Linero y Talía. Esta película se estrenó en el pasado festival de Cartagena en la noche de apertura.

MIGUEL GONZALEZ











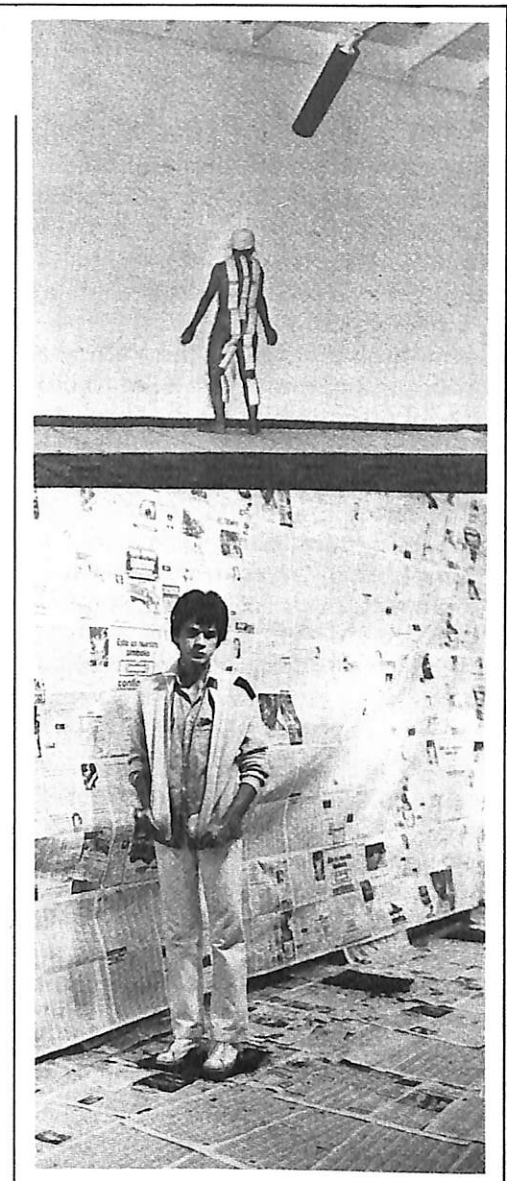
de la mímica, y por otro, a la estimulante libertad del ballet contemporáneo. Y finalmente Leticia Hunde, desnuda y con cuchillos en la mano, desfila lentamente mientras se proyectan algunas dispositivas de pinturas de famosos desnudos femeninos y al tiempo que en uno de los radios se escucha una versión sobre la destrucción, precisamente con cuchillos, de esos cuadros. Llama la atención en esta interferencia el parecido de la modelo, incipientemente encinta, con el desnudo de Cranach. Por otra parte, el radio había también interferido la lectura de Herazo con historias inventadas, pero locutadas con acento de "noticia".

Es claro, en conclusión, que ésta de Herazo es una "acción" promovida por inquietudes de tipo intelectual, como la inconsciente aceptación de un vocabulario artístico viciado y la ausencia de cuestionamientos en nuestra definición del arte. Para Herazo, sin embargo, las "acciones" pueden incluir todas las artes sin tener que limitarse en nombre de la pureza de un medio o una técnica a investigar en una sola dirección. Si Sara Modiano al abrir su Espacio Alterno ha señalado la necesidad de otros contextos en el arte del país, Alvaro Herazo comprobó con su "performance" que dicho señalamiento no es gratuito puesto que hay interés y talento en nuestro medio para aproximarnos sin complejos a las maneras más audaces y contemporáneas de hacer arte.

ROSEMBERG SANDOVAL Y MARIA EVELIA MARMOLEJO "ACTOS Y SITUACIONES", GALERIA SAN DIEGO, BOGOTA

Muy distintas en su forma y sus propuestas fueron las "acciones" que en tres días consecutivos y bajo el título "Actos y Situaciones" presentaron María Evelia Marmolejo y Rosemberg Sandoval en la Galería San Diego de Bogotá. Dichas "acciones" (al contrario del evento presentado por Herazo), omiten toda referencia a las artes conocidas para plantear en cambio

Alvaro Herazo. **Reporter con interferencias**: Performance. Duración: 1 hora. Espacio alterno Sara Modiano. Barranquilla. Fotos: Miguel Rojas.



María Evelia Marmolejo y Rosemberg Sandoval. **Actos y Situaciones.** Performances. Galería San Diego Bogotá. Fotos de Camilo Gómez Durán.

que el arte puede consistir en vivir conscientemente una situación determinada, bien sea cuidadosamente planeada y preparada, o bien producto de un hecho natural como la menstruación.

En su primera aparición, que fue conjunta, los dos artistas ataviados con vestidos confeccionados con bolsas de plástico que contenían sangre y que les daban la apariencia de sacerdotes de alguna extraña religión, definieron y acondicionaron el espacio de la galería mediante bultos de tierra que regaron sobre el suelo junto con una buena cantidad de visceras de animales. En el segundo día, María Evelia Mar-

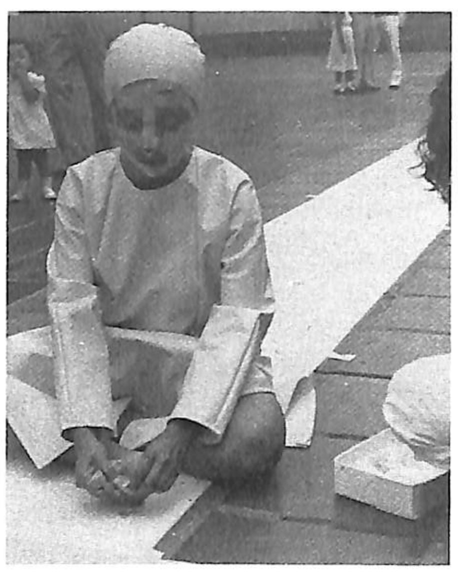
molejo, desnuda pero cubierta en parte por toallas higiénicas realizó una especie de ritual que la llevaba, después de algunos movimientos, a abrazarse a la pared sobre la cual dejaba las chorreantes huellas de una menstruación provocada y abundante. Y finalmente, al tercer día, Rosemberg Sandoval alteró completamente el espacio de la galería cubriendo el piso y las paredes con periódicos y colocando en ciertos puntos una especie de almohadillas empapadas en sangre que continuaban el énfasis orgánico de los dos primeros "performances".

Es conveniente precisar que en "Actos y Situaciones" ni la sangre ni las vísceras producen asco o repugnancia en el observador, sino más bien una especie de desasosiego y de tristeza que se aumenta por el empleo consciente del cuerpo del artista ("body-art"), es decir, con el señalamiento de su vulnerabilidad física. Las tres "acciones" inducen sutilmente a consideraciones de carácter sociológico o político ("sobre el feminismo", por ejemplo). Su presentación, no obstante, busca en primer término hacer claro y manifiesto que "experimentar conscientemente" cambia por completo el sentido de cualquier actividad.

EDUARDO SERRANO

CALI

MARIA EVELIA MARMOLEJO. Realizó un evento en la plazoleta del Centro Administrativo Municipal de Cali (18-X-81), como materialización de sus proyectos para desarrollar en espacios abiertos (como en este caso) y en sitios cerrados (galerías y museos). Ella describe su trabajo así: "Línea soporte de 70 mts. x 70 cms., subdividida en 3 partes iguales, paralelo a ella van ubicados polícias guardas a cada lado sosteniendo una cuerda de protección. En todo este ambiente se escucha el tic-tac de un reloj acelerando el tiempo previsto (15 minutos). Este se extiende a una acción con objetos múltiples medicinales (primera fase: bisturí, segunda fase: mercurio cromo, algodón y vendas adhesivas)".



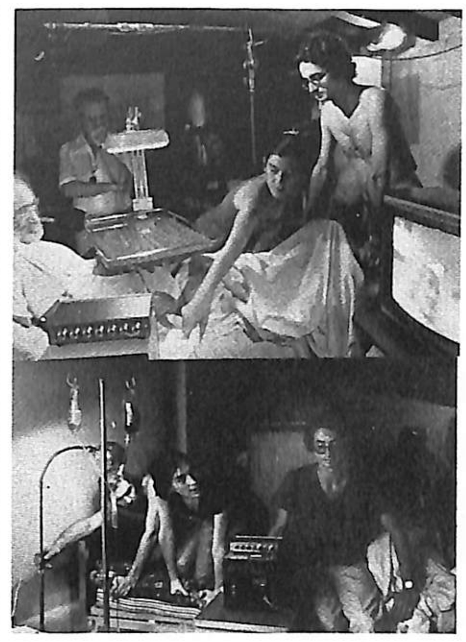
María Evelia Marmolejo. **Sin título.** Performance. 1981. Duración: 15 minutos. Cali.

La artista se desplaza sobre el segmento blanco como en un ritual, en la primera parte se causa una herida en el pie y provoca la sangre que mancha la superficie blanca; en el segundo movimiento la acción es protectora. Su cuerpo es presentado con un traje blanco largo de hule y gorro del mismo material. La cara acentúa el anonimato y la neutralidad cubriéndose con curas medicinales.

Su acción violenta, dirigida a provocar la catarsis en el espectador, al tiempo que contemplar elementos dramáticos se registra con una entonación poética silenciosa y sutil.

PURA SANGRE. Es el título de la última película de Luis Ospina y el primer largo metraje de este realizador conocido y premiado nacional e internacionalmente por cortos como *"Asunción"* y *"Agarrando Pueblo"*, ambos ejecutados en compañía de Carlos Mayolo.

Pura sangre, se extiende por el argumento del llamado *monstruo de los mangones*, personaje en torno al cual gira la acción de violencia y horror, ya que el siniestro Roberto Hurtado vivía (sin saberlo) alimentado por la sangre de adolescentes. Rodada integramente en Cali y sus alrededores, la cinta señala los crimenes pasionales, la homosexualidad, el travestismo y la mafia, como asuntos argumentales. Para la realización Ospina contó con la financiación de Focine. El rodaje se llevó a cabo durante 7 semanas, al parecer con una disciplina y organización inusual hasta ahora en Colombia.

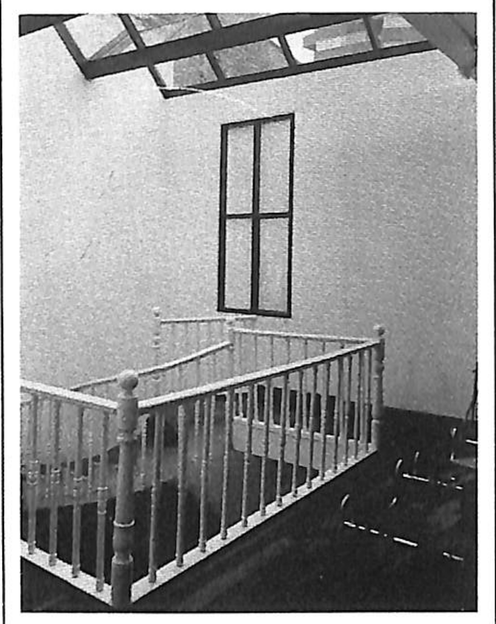


Aspectos de la filmación de la película **Pura Sangre.** Aparecen: Luis Ospina (director), Rodrigo Castaño (productor Asociado) y Karen Lamassonne (directora Artística) con uno de los actores.

El guión es de Luis Ospina y Alberto Quiroga, la dirección de fotografía de Ramón Suárez, el ingeniero de sonido Phil Pearle, la dirección artística de Karen Lamassonne. Reparto: Humberto Arango, Carlos Mayolo, Mister Fly, Luis Alberto García, Florina Lemaitre, Patricia Bonilla, Rita Escobar y otros extras de Cali. Actuación especial de Franky Linero y Talía. Esta película se estrenó en el pasado festival de Cartagena en la noche de apertura.

MIGUEL GONZALEZ

RESEÑAS
Bogotá



Juan Diego Espinosa. Aspectos de la Casa para Eduardo Serrano. Bogotá.

Una casa. De vez en cuando se presenta a la vista alguna forma arquitectónica que lleva a pensar sobre los recursos expresivos del medio, ya no como funcionalidad —aunque esto sea un hecho dado— sino como mensaje visual comparable al emitido por una escultura. La casa privada en Bogotá diseñada (más correcto sería decir organizada) por Diego Espinosa es un ejemplo contundente de claridad, originalidad y economía en el tratamiento de un espacio ya existente, que requería la agudeza necesaria para convertirlo en una experiencia excitante y duradera. Una vieja casona postrepublicana, casi totalmente arruinada, fue transformándose en un volumen puro que integró, por medio de una espectacular marquesina, la belleza siempre sorprendente del cielo bogotano. Del interior solo se conservaron los muros estructurales y la estructura del piso mientras que de la fachada solo se alteró una pequeña sección para dar cabida a un garaje. La fachada, de ladrillo, se reconstruyó con pañete que luego fue afectado con oxido de hierro para producir el extraño amarillo que posee ahora. La actitud primordial de Espinosa no fue la de trabajar el espacio (que se respeta de todos modos) como base de una remodelación o de una restauración sino como apertura hacia una organización integral de elementos espaciales que producen una sensación aerodinámica para sinembargo, sostener al espectador fuertemente adherido a la sensación de volumen. La economía en el uso de medios nuevos y preexistentes no fue motivo para una falta de elegancia; al contrario, la sofisticación del diseño lineal es análogo únicamente al ideado por la mejor tradición escultórica constructivista del país. Lo mejor del trabajo de Espinosa es, más aún, que la casa ofrece muchas posibilidades de integración y de adaptación social dentro de un marco nitidamente expresivo, arquitectónicamente.

JOSE HERNAN AGUILAR

VII SALON ATENAS
PROBLEMAS POLITICOS

El interés de enunciar históricamente el enfrentamiento tendencial que viene presentándose desde hace algunos años en el arte colombiano resulta, receptivamente, remoto e inclusive absurdo. La postura tercamente reaccionaria de críticos, publicaciones y artistas 'conservadores' se debe a un notorio afán defensivo (con claras connotaciones comerciales) que les implica una mayor propensión al equívoco histórico, y por lo tanto al peligro (o al encanto) de personificar el papel de bobas útiles. La actitud básica de tales personajes es la de permanecer decentemente ambiguos mientras se apoyan posiciones mediales bastante mediocres. La ausencia de actualizaciones teóricas (ya no en el campo de la información únicamente) ha creado en la discusión artística del país una especie de problema político no muy diferente del abordado en el aspecto socio-económico: la vanguardia (la renovación) fue buena en un tiempo pero no ahora. Las razones, obviamente, no deben aparecer muy precisas ya que políticamente esta no es táctica aconsejable; la mejor salida es la de introducir vanguardias retardatarias[1] o la de presentar la renovación como alternativa[2] a algo vagamente llamado 'medios tradicionales'. La contradicción emerge nitidamente metodológica y comprueba cierta deficiencia cognoscitiva: los artistas que trabajan con medios tradicionales son al mismo tiempo vanguardistas o tratan de serlo[3]. Se deduce que al establecer la existencia de medios tradicionales los expositores conservadores reconocen a la vanguardia por lo que podría preguntarse si es ignorancia, cinismo o ineficiencia lo que los lleva a mantener la contradicción enunciada.

En su séptima edición, el salón Atenas (Bogotá, Museo Nacional, Noviembre-Diciembre 1981) desató, como ningún otro evento anual en Colombia, la mayor explosión informativa de Bogotá[4]. La reacción antagónica tanto de críticos como de medios informativos solo puede explicar-

1. Lo que hace Marta Traba al tratar de de-defender en un extremo forzamiento a artistas como Saturnino Ramírez, Oscar Muñoz y Gustavo Zalamea. El argumento de Traba parece ser que se puede ser vanguardista iconográficamente conservando sinembargo el mardo dorado (o el pecho paloma) como hacen los artistas mencionados. Es una lástima que Traba haya agrupado a Santiago Cárdenas y a Ana Mercedes Hoyos, artistas ciertamente progresistas (eliminaron el marco hace mucho tiempo), con su hijo Gustavo, quien parece estar cada día más confundido sobre el significado de la palabra claridad. Ver **Arte en Colombia,** No. 17, "El VII Salón Atenas. Ya que estamos", p. 76.

2. Que ha sido siempre la posición de Germán Rubiano como lo ejemplifica su reseña de dos artistas esencialmente conceptualistas, Alvaro Barrios y Miguel A. Rojas: **Arte en Colombia,** No. 17, pp. 18 y 17 respectivamente. Rubiano nunca ha dejado de expresar su inconformidad con la vanguardia siempre que se trate de la impulsada por Eduardo Serrano.

3. Traba. La señora Traba exhibe una especie de dolor maternal no solamente ante la defensa de su hijo Gustavo Zalamea, sino ante artistas que en un tiempo dependieron de su apoyo; talvez ella no comprende que en algunos casos 'todo tiempo pasado fue mejor'.

4. Periódicos: **El Espectador** (liberal), Noviembre 18, 22 (Alfonso Castillo Gómez) y Diciembre 13. **El Tiempo** (liberal), Noviembre 18, 20, 21 y Diciembre 6 (F. Gil Tovar). **El Siglo** (conservador), Nov. 18, 20, 21 y 23. **La República** (conservador), Nov. 18.

Revistas: **Al Día,** No. 30 (Nov. 17) y No. 31 (Nov. 24). **Cromos,** No. 3332 (Nov. 24). **Consigna,** No. 196 (Nov. 30).

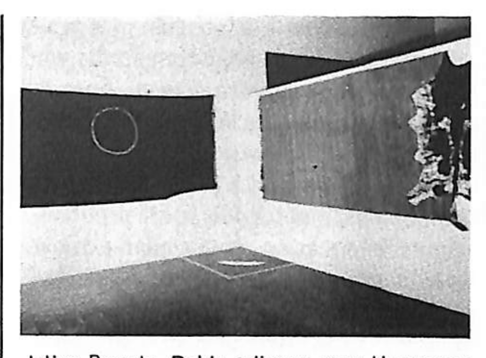
5. El criterio de Serrano es claro: lo que se presenta es experimentador y joven. Y agrega sobre las consecuencias de la permanencia de los Salones Atenas: ". . . gracias en gran parte a los Salones Atenas, sabemos que existe una brecha insalvable entre la actitud de los artistas que hacen caso omiso de limitaciones heredadas, y la actitud de algunos comentaristas que

se por la actitud curatorial de Eduardo Serrano, organizador del evento; su posición directa y tajante, exenta de la decencia ambigua de sus detractores lo convirtió (y ratificó) en el político exprimentador que presenta la plataforma más audaz[5]. Y como el político que corre el riesgo de escoger colaboradores potencialmente no afines, Serrano presentó algunos artistas deficientes en sus planteamientos pero que corroboraban que lo único decente es precisamente tomar el riesgo. Los otros artistas, sinembargo, respondieron no exclusivamente a los postulados generales sino que avanzaron soluciones pensadas y activas[6].

Las fallas notorias en los trabajos de Jaime Gómez y de Fabiola Sequera consistían en que los replanteamientos usados no estaban al alcance de las posibilidades técnicas. Lo que se presentaba como un buen augurio para Gómez en la pasada bienal de Medellín no fue suficientemente explotado por el artista quien en cambio se avocó a resolver un problema netamente visual dejando de lado la unidad conceptual que hubiera producido la utilización de un solo formato, por ejemplo. La detección de cierta debilidad al aplicar los pigmentos deterioraba la idea de rupturación perspectiva de los óleos; sinembargo, no dejaba de ser evocadora la sutileza con que se trataron algunas de las secciones cuando eran interrumpidos por elementos fuertes (un arbusto). Al mismo problema se enfrentó el trabajo de Sequera; sus tres opciones (pelucas, 'cuadros', tapices) no conformaban una visión segura sobre la factibilidad del material empleado. Si se quería asaltar la idea del textil tradicional (Olga Amaral por ejemplo), por qué utilizar sus mismos elementos matéricos?. La intención integracionista de Sequera debió buscar recursos menos técnicos, limitándose talvez a lograr un afinamiento temático que respaldara adecuadamente la excelente calidad artesanal de las obras.

Las películas de Patricia Restrepo[7] se excedían, irónicamente, en un rebuscamiento visual que de ninguna manera acreditaban una renovación formal si se tiene en cuenta que al país llegan con regularidad ejemplos de nivelación. Apartte de que "Paraíso Artificial" es un desastre técnico (continuidad, sonido y edición pésimos) el planteamiento ideológico no alcanzó a ser lo suficientemente claro o político. Algo parecido sucede en "Por la mañana" que es una película más lograda; los problemas socio-sexuales de la mujer se acumulan en una serie de vivencias existencialistas que eliminan la afirmación o exteriorización del problema personal, idea básica de la película.

La inocencia teórica con la que Rosemberg Sandoval racionaliza su trabajo no demuestra deficiencia del mismo tipo[8]. Alimentado con las formulaciones del accionismo vienés, Sandoval confirma un primitivismo conceptual que se ve algo nublado por la desfiguración que hace de la teoría semiológica. Sin embargo, la pureza en la aplicación de materiales no tradicionales (café, orina, mertiolate) solo se puede explicar por la lucidez de una mente no polucionada con las ideas del arte como comodidad material; sinceramente esta es una posición utópica, pero lo que es extremadamente sorprendente es que todavía existan utopías capaces de promover controversias. Además, la obra de Sandoval es muy extrañamente 'colombiana' debido a su intransigencia material (materiales pobres) y a su pureza con-



Julian Posada. **Doble talisman para Henry con luna encontrada.** 1981. Vista de la instalación en el VII Salón Atenas. Museo Nacional. Bogotá. Foto: Oscar Monsalve.

cepcional, ya que ni el cuerpo ni el tiempo son barreras para accionar una comunicación.

Tanto la obra de Julián Posada como la de Ana María Rueda, aparentemente disímiles, encontraban unidad al referirse a problemas básicamente técnicos que se mostraban como excusas para una mayor diversificación de captaciones memoriativas. Posada, no libre aún de cierta inmadurez teórica, llevó a situaciones peculiarmente evocativas al reproducir su sueño sobre Henri Rousseau y convertirlo en una instalación donde lo de menos era la obviedad. Al contrario de Sandoval, Posada exagera con la información cultural (lo que de alguna manera afecta su trabajo) al mismo tiempo que demuestra gran sabiduría en el manejo de las diferentes técnicas usadas. La aparente disociación entre el texto y la historia que recorre el trabajo de Posada se hallaba escueta al introducir las pruebas materiales de la existencia de su fijación sobre Rousseau (piel de animal, espejo, el mismo). La fijación de Ana María Rueda es con el paisaje que se ilustra a través de una visión cosmopolita donde se incluyen alusiones a diversos terrenos geográficos y a escuelas pictóricas ya convencionalizadas[9]. Es innegable un dominio técnico en Rueda aunque también es claro que su actitud visual no se encuentra lo suficientemente desarrollada como para permitir la profundización en un lenguaje más personal. Las zonas de color son suavemente 'depositadas' y enmarcadas en una superficie que quiere a toda costa neutralizarse para así convertirse en sublimaciones de lugares concretos. De esta manera, Rueda logra por lo pronto la promesa de un buen futuro.

aferrados a criterios decimonónicos condenan sistemáticamente toda posibilidad de búsqueda, originalidad o experimento" (Catálogo, VII Salón Atenas, Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1981, p. 7).

6. Los artistas participantes en 1981 fueron: Jaime Gómez (Girardota, Antioquia, 1951); Mónica Negret (Miranda, Cauca, 1957); Julián Posada (Medellín, 1963); Pedro Ramos (Cartagena, Bolívar, 1952); Patricia Restrepo (Cali, Valle del Cauca, 1951); Ana María Rueda (Ibagué, Tolima, 1954); Rosemberg Sandoval (Cartago, Valle del Cauca, 1959); Fabiola Sequera (Valencia, Venezuela, 1953). Es interesante observar que este Salón era descentralizado; no había artistas bogotanos.

7. En su crónica sobre el Salón, la señora Traba olvida a la directora de cine; es posible que se tratase solamente de un olvido.

8. La señora Traba cree que fue ignorancia y no conocimiento lo que llevó a Sandoval a producir sus trabajos, cuando ha sido precisamente el estudio del accionismo vienés lo que produjo la inquietud de usar materiales orgánicos. La diferencia entre Sandoval y, digamos, Hermann Nitsch es que mientras el segundo fue furiosamente político, el primero es románticamente subjetivo.

RESEÑAS

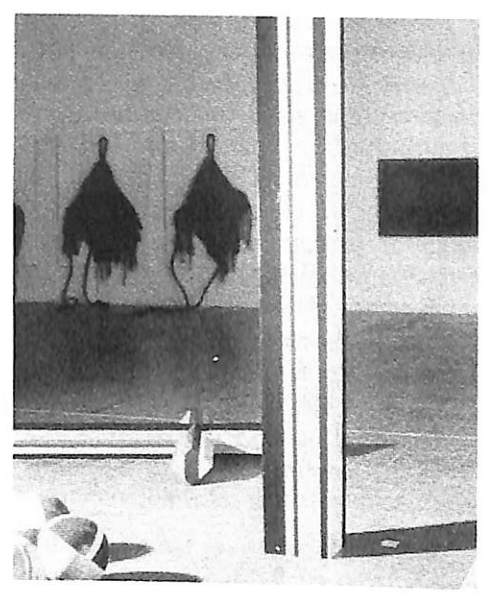
Las propocisiones más coherentes e interesantes del Salón fueron presentadas por Pedro Ramos y Mónica Negret. Ante la avalancha de información, estos dos artistas prefirieron ceñirse a la elaboración de una respuesta central a problemas periferales. Ramos, preocupado por la proliferación de información en la ciudad exhibió largas bandas de hule fabricadas para buses urbanos donde se anuncian las rutas a seguir[10]. Estas funcionaban casi como avisos turísticos donde el deseo de ir es siempre potencial y donde el diseño, como manipulador informativo, denotaba el estado en que se pueden hallar los vehículos que prestan el servicio de transporte en Bogotá. Los tamaños de las bandas podían sugerir también la duración temporal de las rutas así como su repetitiva ineficacia como soluciones de transporte. El diseño colorístico de los nombres de las rutas sugería posiblemente el caos a que se ve enfrentado el transeunte y a su inhabilidad para decodificar el torrente informativo; es cierto también que el trabajo de Ramos se impregnaba de un humor callejero que solo es factible entender si se conoce a fondo el esquema urbano de Bogotá: ante todas las variables de rutas, el título "Amarillos y rojos" (referente a una compañía de buses) hacía que estas rutas se transformaran en el nivelador social de una ciudad tan estratificada como Bogotá.

El objetivo de Mónica Negret era el de explotar al máximo los hechos composicionales que se podían desprender de un estudio relacional de materiales[11]; la madera y el acrílico se percibían involucrados en situaciones lúdicas sin que esta solución restara seriedad a la propuesta explícita de Negret: asociar volúmenes y colores para tratar de llegar a una simbiosis matérica y visual. Los trabajos de Negret



Pedro Ramos. **Amarillos y rojos.** 1981. Esmalte y vinilo sobre hule. 4.50 x 1.30 mts.

hay que entenderlos desde el punto de vista del equilibrio, tanto físico como perceptual. Las esculturas se sostienen físicamente por la reducción geométrica a la que son sometidas para luego convertirse (sin dudas) en pinturas tridimensionales por las franjas de color que les son aplicadas. El problema que Negret ha solucionado brillantemente es el de hacer que sus esculturas aparezcan tan livianas y



Esculturas de Mónica Negret en el VII Salón Atenas. Museo Nacional. Bogotá.

aéreas como pinturas, al mismo tiempo que conservan una fuerte calidad volumétrica. No desde John Castles y Ronny Vayda se observaba en la escultura colombiana una propuesta tan clara y sencilla como la expuesta por Mónica Negret.

Se desprende de lo anterior que el salón Atenas 1981 ha hecho de Eduardo Serrano el responsable de que se presenten ante la opinión pública una serie de problemas nacionales (y no exclusivamente artísticos) por intermedio de artistas que si en algunos casos no logran articular más efectivamente sus posiciones, obtienen para si la satisfacción de transformar sus trabajos en testimonio de lo vivo y de lo activo, para no mencionar lo actual, como eje creativo. Mientras otros organizadores de eventos que claramente imitan los postulados del Salón Atenas[12] los convierten no solo en parodias burdas sino también en mausoleos decimonónicos, el Salón de Serrano emite una vitalidad que únicamente puede pertenecer a la década de los ochentas.

JOSE HERNAN AGUILAR

9. No sin razón, la mayoría de observadores compararon las pinturas de Rueda con las de Mark Rothko; el parecido superficial era sorprendente pero, para obviar lo común, la intención de Rueda es radicalmente opuesta a la de Rothko.

10. Al contrario de lo que afirma Traba, Antonio Caro no se ha preocupado con formulaciones anti-artísticas de lo cotidiano. Caro ha sido básicamente postpop mientras Ramos pertenece a una generación enraizada en el hiperrealismo de los 70s que se vio además influida por teorizaciones políticas.

11. La caracterización que hace Traba de la obra de Negret es facilista, mientras que la de Oscar Gómez Palacio (**Cromos**, No. 3322, p. 89) es absurda. Sus esculturas son lúdicas pero en la intencionalidad del material (lo que no capta Traba) y no son, ciertamente, "tótemes" pues no existe ninguna referencia mítica.

12. El más triste ejemplo es el del salón organizado por la Fundación Gilberto Alzate Avendaño de Bogotá, donde la mediocridad, el desaliento y la confusión mental son comparables únicamente a la falta de conocimiento sobre la repartición de espacio para colgar las obras.

RESEÑAS

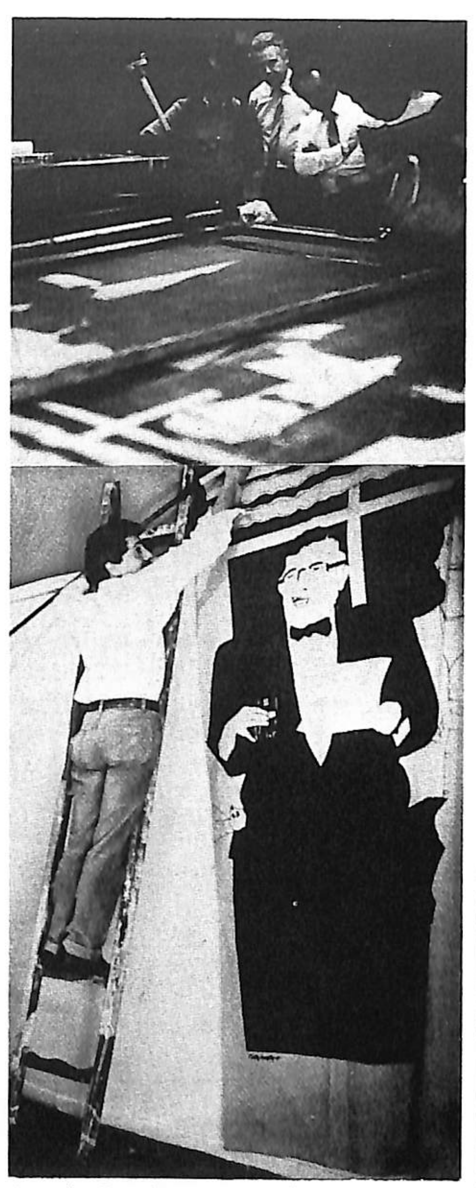
La Galería Garcés Velásquez de Bogotá, la Galería de la Oficina de Medellín y la Galería Atenea de Barranquilla presentaron la obra *Decoración de Interiores* de Beatríz González.

La obra consistía en una tela para cortinas, con su función real, que es una manera tradicional de la artista para poner marco adecuado a sus pinturas: Bolívar muerto en una cama, Puyana en un banco para piano, etc. Los cincuenta metros de obra fueron impresos en Bogotá en una fábrica de cortinas y representaban al presidente Turbay cantando animadamente entre varias señoras en una de sus animadas fiestas.

El origen de la obra fué una foto del periódico El Tiempo, que captaba la reunión contra una cortina recogida que le servía de fondo. Este origen de *Decoración de Interiores* también ha sido frecuente en la obra de la artista, acusiosa fiscal de las fotografías de los periódicos, donde descubre con su humor escenas y situaciones que a través de su mirada dan lo que la artista en su obra llama "temperatura": los suicidas del Sisga y su romantica carta, o El General Camacho Leyva recibiendo la comunión etc., o, como en este caso, Turbay whisky en mano cantando coplas.

La obra tuvo dos versiones de color, una en tres tintas de colores planos realmente chocantes y otra en dos tonos el de la tela y un café oscuro, seguramente mas "elegante" para un diseño de interiores mas exclusivo.

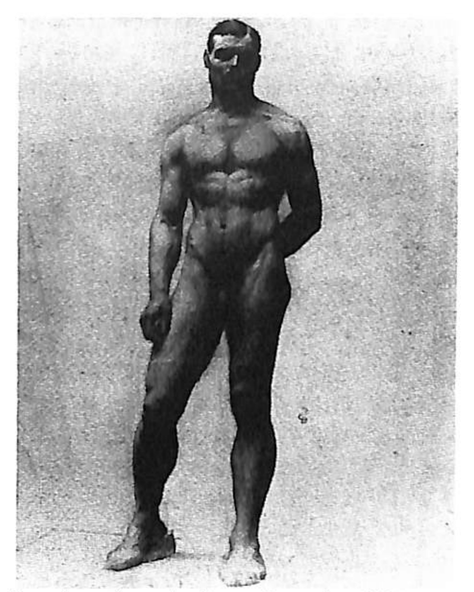
En la enorme cortina en naranja, verde claro y café oscuro, sobre el tono crudo de la tela, se empataban los grupos de cantores multiplicando los participantes en la fiesta. Su adaptabilidad al espacio en la galería, impregnaba los sitios de una atmósfera pesada y agresiva, diferente a lo sucedido cuando presentó *Diez metros de Renoir*, aceptados de inmediato por los coleccionistas, tal vez por una relación más sutil en sus cuestionamientos sobre el buen gusto: la fiesta pintada por Renoir es mas bella que una del presidente pintada por B. González. *Decoración de interiores* causaba recelo. Parecía y era política, pero era una obra política en la cual había que meterse porque nutría todo el espacio con la imagen grosera de millones de Turbays y señoras cantando. El colmo era que se ofrecía para la venta y como cortina se colocaría en una casa, probablemente en el salón dispuesto para repetir la escena.



Beatríz González. **Decoración de Interiores.** 1981. En la foto superior la artista durante el proceso de impresión de la cortina. En la inferior el inicio de la instalación de la obra en la Galería de la Oficina. Fotos de Luz Elena Castro y Oscar Monsalve.

Hasta los críticos se callaron, los galeristas vendimos muy poco pero quedo en el aire la seguridad de haber tenido en el momento oportuno una de las obras mas desafiantes y serias de Beatríz González.

ALBERTO SIERRA



Francisco Antonio Cano. **Desnudo.** 1901 aproximadamente. Lápiz y carboncillo sobre papel. 0.63 x 0.47 mts. Colección particular Medellín.

DIBUJOS DE CANO Y BOTERO

La Galería de la Oficina realizó la muestra conjunta de dibujos del Maestro Francisco Antonio Cano y de Fernando Botero. Cerca de veinticinco dibujos realizados por Cano a principios de siglo, seleccionados en especial de su época como alumno de la Academia Julien de París, se comparaban con diez de los actuales de Fernando Botero. La palabra *academia* con todo su rigor de normas y su trasnocho, aún en el momento de ser ejecutados por Cano, era la base esencial de la exposición bajo dos climas distintos. En el caso de Cano, el rigor de sus primeros dibujos de modelos de la academia no alcanzaba a opacar a uno de los espíritus mas sensibles y claros en el arte colombiano del momento, especialmente cuando la atmósfera de sus creaciones se trasladaba a Medellín con los bellos retratos de hombres y mujeres provincianos quienes posaban como modelos para sus obras de carácter religioso hechas por encargo para los templos de la ciudad. La diferencia de ambiente entre el del académico parisino y el del magnífico dibujante de los personajes pueblerinos ubican a Cano en su justa dimensión como gran artista de una ciudad en desarrollo. Cano se transforma en contacto con una provincia que mantiene fuertes lazos con Europa.

RESEÑAS

En cuanto a los dibujos de Botero realizados todos entre 1979 y 1981, también la palabra *academia* volvía a ser apremiante pero en un sentido bien distinto. No era el Botero de finales de los cincuenta con un dibujo de líneas superpuestas y duras, sino uno muy distinto: meloso, repetitivo, como ejerciendo una cierta clase de academia sobre sí mismo. Era el artista del boom latinoamericano, cuya inserción en el medio colombiano tan cierta e inteligente en otro momento, sólo era ahora una especie de descripción cómica de situaciones que él llama nuestras, casi con una intención naif. Talvez se exagere ahora en críticas negativas a sus realizaciones actuales, pero lo que sí parece es que su obra sufre una época de debilidad y desgaste acompañada de tal publicidad que su trabajo fué arrastrado a un nivel de superficialidad destructivo.

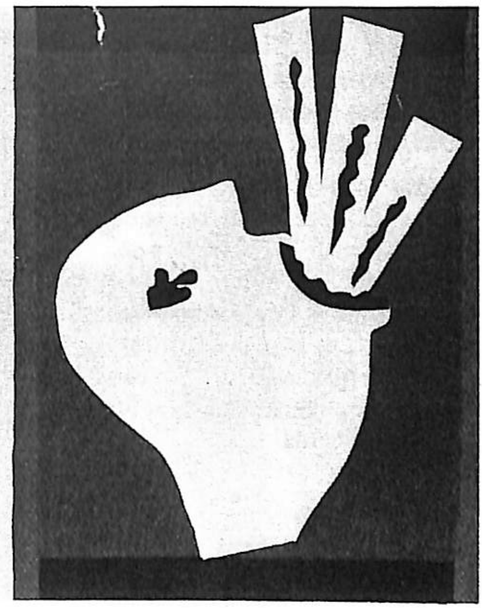
La muestra hacía un paralelo entre dos especies de héroes de provincia, de dos épocas distintas, en las que Botero se veía también en su justa dimensión: la del desgaste. A. Sierra.

ARTISTAS MODERNOS COMO ILUSTRADORES

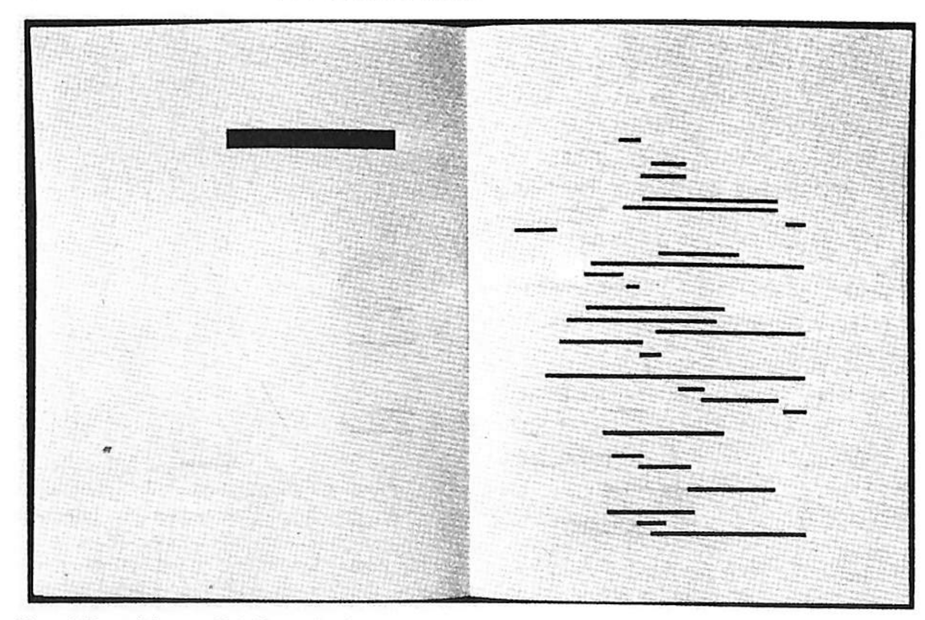
El Museo de Arte Moderno de Medellín, El Museo de La Tertulia de Cali y la Sala Cultural de Avianca de Barranquilla, tuvieron la exposición "Artistas Modernos como Ilustradores" organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York bajo la curaduría de Rita Castleman. En Medellín se presentó bajo los auspicios de Colombiana de Luminarias.

La muestra de gran delicadeza exigía una especial atención pues agrupaba artistas de renombre en el arte contemporáneo como Picasso, Gris, Leger, Kirchner, Matisse, Arp, Chagall, De Chirico, Dine, Hockney, Moore, Lewitt, Warhol, nombres con los que bastaría para una magnífica exposición sobre los objetivos del arte contemporáneo. Pero su finalidad específica era mostrar la diversidad y creatividad de estos artistas para enfrentar su trabajo alrededor del libro como obra de arte o la posibilidad, como afirma su curadora, de hacer arte a traves del objeto del libro.

l'esprit humain.
L'artiste doit
apporter toute
son énergie.
sa sincérité
et la modestie
la plus grande
pour écarter
pendant son
travail les
vieux clichés



Henri Matisse. The Sword Swalloer del libro Jazz. 1947. Serigrafía, tamaño de página: 41.9 x 32.4 cms. Colección: MOMA. Donación del artista.



Marcel Broodthaers. Del libro Un Coup de des Jamais n'abolira le hasard. 1916. Offset. 32. 4 x 24.7 cms. MOMA Fundación Mrs Alfred Stern.

La muestra aclaraba dos posiciones paralelas y diferentes en la forma de absolver el problema. Un grupo propugnaba por la ilustración o iluminación de textos en una manera clásica tradicional más relacionada con el sentido e interpretación del texto según la capacidad ilustrativa del artista, sin llegar a soluciones de forma profundas, y en la que cada artista se distinguía de los demás solo por sus propias peculiaridades de estilo. En este campo se encuentran los libros ilustrados por Picasso como *Saint Matorel* (1911) lo mismo que *les Metamorphoses* de Ovidio (1931). Texto, ilustraciones y formato del libro no evolucionan en su relación y son solo enriquecidos por la calidad del trabajo del autor. En esa misma tónica permanecían los libros ilustrados por Andre Deraim (1919), Max Beckmann (1918) Jacques Villon (1947) George Rouault (1938), Mark Chagall (1956), Giorgio de Chirico (1934), Henri Moore (1951), hasta David Hockney (1969), Warhol y otros.

El otro grupo estaba más interesado en

los elementos formales del libro como realidad: texto, ilustración, formato, carátula, páginas cerradas, páginas abiertas, etc., y aportaba lo mas interesante de la muestra. Cambiar, evolucionar, destacar, absorber, destruir unos elementos en función de otros hacían de sus creaciones verdaderas revoluciones en el objeto libro. Ninguno de ellos hacía un pequeño cuadro rectangular al lado de un texto también rectangular, y así página tras página.

Por el contrario Legér, por ejemplo, ilustra con elementos tipográficos a escala mayor, superponiéndolos al texto de tal manera que la lectura de éste se mezcla con otra de caracter plástico dentro de las páginas, Kirchner a su vez elabora carátula y contracarátula con una xilografía con caracter de positivo y negativo lo que refuerza el volumen real del libro, Matisse con su libro Jazz hace del texto manuscrito una ilustración a manera de textura que mezcla con la idea de sus papeles recortados creando áreas de color a manera de sus obras posteriores, y Joan Miro ilustrando poemas de Eluard hace que un renglón del poeta dentro de una página abierta se equipare a las bellas xilografías a color que se esparcen por toda el área gráfica.

La muestra en su orden cronológico termina con tres artistas contemporáneos que cuestionan definitivamente los valores del libro: Gunter Uecker suprime la ilustración impresa con color y hace que el intaglio al crear volumen cambie por la ubicación de la luz y que el papel como soporte de la ilustración sea percibido por el mismo tacto. Sol Lewitt suprime parcialmente el texto y el espectador o lector del libro lee la geometría de páginas cuadradas saturadas de líneas y finalmente Marcel Broodthaers suprime totalmente el texto al superponerle líneas que lo borran, creando así con ellas una nueva ilustración: al crear la ilustración suprimiendo el texto queda sólo el recuerdo, el esquema inicial de su conformación. Evoluciones en el propósito específico del libro hacían de la exposición algo realmente refrescante y hacían del primer grupo de artistas un relleno que enriquecía el conjunto por una mayor participación pero no por un aporte real. Alberto Sierra.

Después de Un Año:

BALANCE EN LA S.C.A.

Por la misma época en que en la nueva Sala de la Sociedad Colombiana de Arquitectos, Seccional Antioquia, se inauguraba la Exposición "Tres Artistas Colombianos" tomaba posesión la nueva Junta Directiva de esa entidad esta vez encabezada por la Arquitecta Luz Helena Ceballos de Forero.

La exposición de Oscar Jaramillo, Luis Fernando Peláez y Ronny Vayda, fue el comienzo de una serie de actividades culturales que, dirigidas especialmente al campo Arquitectónico, abarcaron eventos como la Exposición de Cinco Arquitectos Acuarelistas, exposición de Fotografías de Arquitectura Bizarra o Vernácula y una informal muestra de los primeros bocetos, bosquejos o dibujos de Arquitectos que muchas veces con el primer paso de algún proyecto, a la cual se le denominó "Envié Usted su Mejor Dibujo".

En un intento de aproximación a la Arquitectura Internacional se cursaron invitaciones a los Arquitectos Emilio Souza del Grupo Site de Nueva - York, quien había participado anteriormente en el Coloquio de arte no objetual organizado por el MAMM y a Bernardo Fort-Brescia del Grupo Arquitectónico de la Florida.

La institucionalización de los miercoles, días de reunión en torna algún tema urbano como el plan de puentes, el aeroparque Olaya Herrera, la estética urbana, la peatonalización del centro y otros, ha sido el principio del establecimiento de ciertas polémicas que, realizadas en lugares diferentes a la Sede de la S.C.A., han constituído un intento de esta entidad para adentrarse en la problemática urbana contando con una participación pública más amplia como sucedió con el debate de vivienda popular o "Medellín 1982: Una Ciudad en Crisis".

Una campaña radial cuyo objeto era recoger fondos para la Orquesta Sinfónica de Antioquia resultó ser una acertada forma de vinculación con instituciones como la Osda que tiene aún el coraje de trabajar por la cultura en un medio como Medellín. La S. C. A. se ha unido a las instituciones de ese tipo en luchas como por ejemplo la que se ha establecido por el cambio de destino de los fondos recolectados por el impuesto a obras de arte. También en las actividades ha habido fusión de objetivos y exposiciones de la Osda y del Mamm, conferencias en la Cámara de Comercio, películas de los institutos extranjeros, intercambio con las Universidades y muchos otros programas han aportado nuevos enfoques a este sector profesional.



Gabriel Jaime Gómez. Diseño para la fachada de la nueva sede de la S.C.A. de Medellín.

A nivel gremial la batalla por obtener más logros no ha cesado: en el ámbito nacional hay un gran empeño por conseguir la colegiatura y por promover cada día más concursos Arquitectónicos, básicos para establecer una sana y positiva confrontación.

En cuanto a Antioquia la S.C.A. ha dejado oir su voz de protesta en los atropellos urbanos que se cometen y es su propósito presentar desde antes su punto de vista sobre los nuevos programas urbanísticos que afectan a la ciudad.

Con un aumento considerable del número de socios, con la idea casi convertida en realidad de dejar organizada una publicación que se convierta en un completo órgano de difusión para los agremiados y con una nueva fachada que simula, a base de pintura, una planta con elementos de Graves y Le Corbusier,

BENJAMIN DE LA CALLE
Fotografía



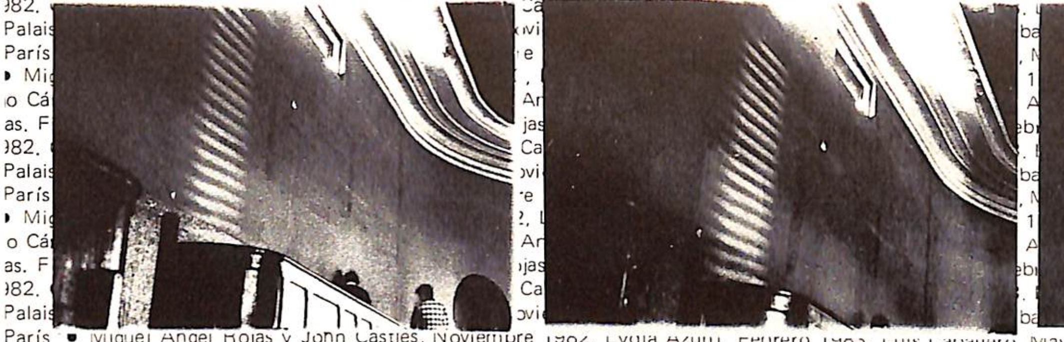
MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLIN

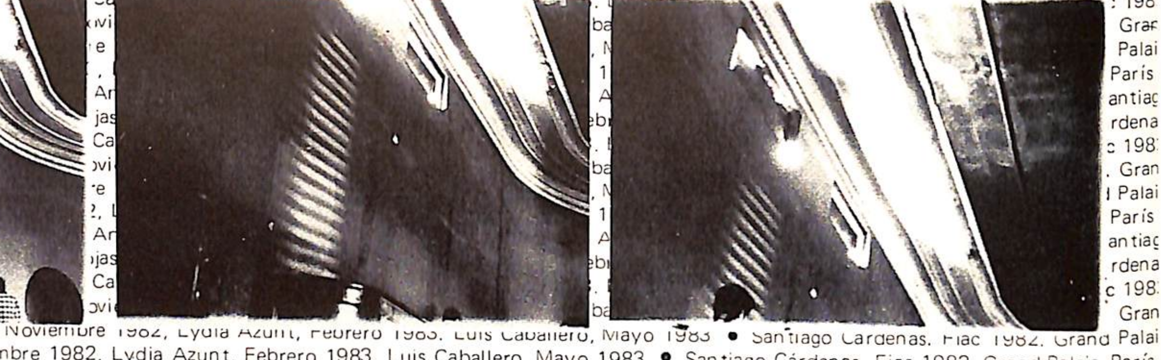
EXPOSICION DEL ARCHIVO DEL FOTOGRAFO BENJAMIN DE LA CALLE
PROPIEDAD DE LA BIBLIOTECA PUBLICA PILOTO DE MEDELLIN

Diciembre 1982 – Enero 1983

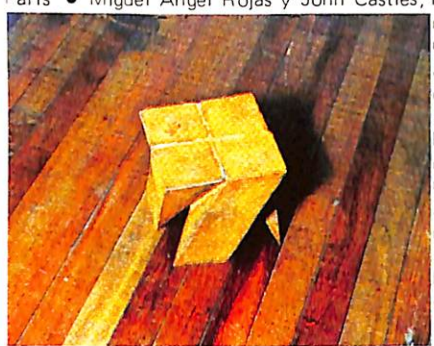
Copias de las fotografías podrán ser adquiridas por los coleccionistas

982. Grand Palais, París • Miguel Angel Rojas y John Castles, Noviembre 1982. Lydia Azunt, Febrero 1983. Luis Caballero, Mayo 1983 • Santiago Cárdenas. Fiac 198
Palais, París • Miguel Angel Rojas y John Castles, Noviembre 1982. Lydia Azunt, Febrero 1983. Luis Caballero, Mayo 1983 • Santiago Cárdenas. Fiac 1982. Gran
París • Miguel Angel Rojas y John Castles, Noviembre 1982. Lydia Azunt, Febrero 1983. Luis Caballero, Mayo 1983 • Santiago Cárdenas. Fiac 1982. Grand Palai
• Miguel Angel Rojas y John Castles, Noviembre 1982. Lydia Azunt, Febrero 1983. Luis Caballero, Mayo 1983 • Santiago Cárdenas. Fiac 1982. Grand Palais, París
o Cárdenas. Fiac 1982. Grand Palais, París • Miguel Angel Rojas y John Castles, Noviembre 1982. Lydia Azunt, Febrero 1983. Luis Caballero, Mayo 1983 • Santiag
as. Fiac 1982. Grand Palais, París • Miguel Angel Rojas y John Castles, Noviembre 1982. Lydia Azunt, Febrero 1983. Luis Caballero, Mayo 1983 • Santiago Cárdena





París • Miguel Angel Rojas y John Castles, Noviembre 1982. Lydia Azunt, Febrero 1983. Luis Caballero, Mayo 1983 • Santiago Cárdenas. Fiac 1982. Grand Palai
• Miguel Angel Rojas y John Castles, Noviembre 1982. Lydia Azunt, Febrero 1983. Luis Caballero, Mayo 1983 • Santiago Cárdenas. Fiac 1982. Grand Palais, París
o Cárdenas. Fiac 1982. Grand Palais, París • Miguel Angel Rojas y John Castles, Noviembre 1982. Lydia Azunt, Febrero 1983. Luis Caballero, Mayo 1983 • Santiag
as. Fiac 1982. Grand Palais, París • Miguel Angel Rojas y John Castles, Noviembre 1982. Lydia Azunt, Febrero 1983. Luis Caballero, Mayo 1983 • Santiago Cárdena
982. Grand Palais, París • Miguel Angel Rojas y John Castles, Noviembre 1982. Lydia Azunt, Febrero 1983. Luis Caballero, Mayo 1983 • Santiago Cárdenas. Fiac 198
Palais, París • Miguel Angel Rojas y John Castles, Noviembre 1982. Lydia Azunt, Febrero 1983. Luis Caballero, Mayo 1983 • Santiago Cárdenas. Fiac 1982. Gran





982. Grand Palais, París • Miguel Angel Rojas y John Castles, Noviembre 1982. Lydia Azunt, Febrero 1983. Luis Caballero, Mayo 1983 • Santiago Cárdenas. Fiac 198
Palais, París • Miguel Angel Rojas y John Castles, Noviembre 1982. Lydia Azunt, Febrero 1983. Luis Caballero, Mayo 1983 • Santiago Cárdenas. Fiac 1982. Gran
París • Miguel Angel Rojas y John Castles, Noviembre 1982. Lydia Azunt, Febrero 1983. Luis Caballero, Mayo 1983 • Santiago Cárdenas. Fiac 1982. Grand Palai
• Miguel Angel Rojas y John Castles, Noviembre 1982. Lydia Azunt, Febrero 1983. Luis Caballero, Mayo 1983 • Santiago Cárdenas. Fiac 1982. Grand Palais, París
o Cárdenas. Fiac 1982. Grand Palais, París • Miguel Angel Rojas y John Castles, Noviembre 1982. Lydia Azunt, Febrero 1983. Luis Caballero, Mayo 1983 • Santiag

GARCES VELASQUEZ GALERIA

Carrera 5a. No. 26-92 - Teléfono 2845593 - Apartado Aéreo 28936 - Bogotá D.E. — Colombia

982. Grand Palais, París • Miguel Angel Rojas y John Castles, Noviembre 1982. Lydia Azunt, Febrero 1983. Luis Caballero, Mayo 1983 • Santiago Cárdenas. Fiac 198
Palais, París • Miguel Angel Rojas y John Castles, Noviembre 1982. Lydia Azunt, Febrero 1983. Luis Caballero, Mayo 1983 • Santiago Cárdenas. Fiac 1982. Gran
París • Miguel Angel Rojas y John Castles, Noviembre 1982. Lydia Azunt, Febrero 1983. Luis Caballero, Mayo 1983 • Santiago Cárdenas. Fiac 1982. Grand Palai
• Miguel Angel Rojas y John Castles, Noviembre 1982. Lydia Azunt, Febrero 1983. Luis Caballero, Mayo 1983 • Santiago Cárdenas. Fiac 1982. Grand Palais, París
o Cárdenas. Fiac 1982. Grand Palais, París • Miguel Angel Rojas y John Castles, Noviembre 1982. Lydia Azunt, Febrero 1983. Luis Caballero, Mayo 1983 • Santiag
as. Fiac 1982. Grand Palais, París • Miguel Angel Rojas y John Castles, Noviembre 1982. Lydia Azunt, Febrero 1983. Luis Caballero, Mayo 1983 • Santiago Cárdena


MUSEO DE ARTE MODERNO
DE MEDELLIN
Taller exprimental de niños.
Un aporte a la educación integral.

SEGUNDO SALON ARTURO RABINOVICH

Organización: Museo de Arte Moderno de Medellín.
Participantes: Ana Cristina Vélez de la Universid
ad Pontificia Bolivariana, Medellín. José Antoni
o Suárez de la Escuela Superior de Artes Visua
les de Ginebra, Suiza. Carlos Hoyos y María José
Morales de la Univer sidad Nacional de Colombia,
sede Medellín. Andrés Platarrueda de la Universi
dad Nacional de Colombia, sede de Bog
otá. Tina Samper del Taller de David Manzur de
Bogotá. Ricardo Castillo, Rachel Safdeye y Rodrigo Facund
o de la Universidad de los Andes de Bogotá. Edgar
Restrepo de la Fundación Universidad de Bogotá
Jorge Tadeo Lozano. Rosa Navarro de la Universid
ad del Atlántico de Barranquilla. Jorge Jara
millo de la Universidad de Antioquia, Me
dellín. Jurados: Alvaro Barrios, Santiago Cárdenas,
Tulio Rabinovich, Jorge Velásquez y Alberto Sierra. Lug
ar: Sede del MAMM. Sept. 30 a Oct. 31 de 1982. Medellín

Diseño Gráfico, Alberto Sierra



Rémy Martin. Fine Champagne Cognac V.S.O.P.

Proviene exclusivamente de las dos primeras zonas de la Region de Cognac, la Grande y Petite Champagne.



Rémy Martin. Fine Champagne Cognac V.S.O.P.

Proviene exclusivamente de las dos primeras zonas de la Region de Cognac, la Grande y Petite Champagne.